This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,646,024

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

13 B 3

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LES ÉLÉMENTS
DE
L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

PAR

HUGO RIEMANN
Professeur extraordinaire à l'Université de Leipzig

TRADUIT ET PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION

PAR

GEORGES HUMBERT
Professeur au Conservatoire de Genève et à l'Institut de Musique
de Lausanne

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1906

LES ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

LES ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

PAR

HUGO RIEMANN
Professeur extraordinaire à l'Université de Leipzig.

TRADUIT ET PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION

PAR

GEORGES HUMBERT
Professeur au Conservatoire de Genève et à l'Institut de musique
de Lausanne.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1906
Tous droits réservés.

Music
M1
3845
.R554

STELLFELD

A

MONSIEUR EDOUARD SIEVERS

P. P. O. Dr. phil.
Ritter p. p., à Leipzig.

Hommage respectueux.

INTRODUCTION

Dès qu'Alexandre Baumgarten eut établi l'opposition des données de la connaissance sensorielle et de la connaissance intellectuelle, les domaines de l'esthétique et de la logique furent nettement délimités. L'esthétique musicale se trouva élevée, par là même, au rang d'une science spéciale. On peut donc s'étonner qu'aucun essai n'ait été fait de grouper *systématiquement* les éléments de cette science, jusqu'au jour où, en 1900, M. le professeur Hugo Riemann publia l'ouvrage que nous offrons aujourd'hui aux lecteurs de langue française.

La plupart des traités d'esthétique, comme le remarque notre auteur lui-même, négligent les principes, pour se lancer dans les spéculations théoriques les plus hasardées. Il s'agit ici, par contre, d'une étude consciencieuse et serrée des éléments premiers de l'esthétique musicale. Toute rudimentaire qu'elle soit, cette recherche des fondements de l'art n'en porte

pas moins l'empreinte d'une forte personnalité. M. Hugo Riemann a établi et coordonné, en une série de quinze chapitres, les principes essentiels d'une théorie aussi simple que rationnelle du Beau musical. On ne saurait trop lui en savoir gré, à une époque surtout qui, comme la nôtre, oublieuse des qualités propres de la musique, recherche en toute œuvre l'élément dramatique, descriptif, symbolique même !

Historien toujours informé, musicien remarquable autant que théoricien érudit, M. Hugo Riemann est le guide le plus sûr. Apprenons donc à connaître, avec lui, la musique elle-même, la musique pure, celle « qui ne veut rien représenter d'autre que ce qu'elle est en soi et par soi ». Alors seulement nous serons capables d'apprécier à leur juste valeur les innombrables et souvent attrayantes tentatives d'art *appliqué*, auxquelles s'ingénient les musiciens de nos jours.

G. H.

LES ÉLÉMENTS

DE

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

L'ESTHÉTIQUE

L'étude qu'on va lire se propose de donner un aperçu des problèmes les plus importants de l'esthétique musicale, et d'indiquer les solutions que l'on s'est efforcé d'y trouver. Aperçu non pas historique, mais systématique, bien qu'il ne s'agisse nullement ici d'un « système » complet dont l'examen révélerait un à un les détails. Partant des éléments premiers de chaque problème, notre théorie esthétique s'élaborera petit à petit ; plutôt que de descendre du général au particulier, nous nous élèverons, par degrés, des faits particuliers aux grandes lois générales.

L'esthétique musicale est une partie de l'*esthétique générale*, à savoir celle qui s'occupe spécialement de l'art des sons. Il faut donc, pour que nous nous rendions bien compte du but de nos recherches, que nous déterminions en premier lieu la signification du mot esthétique. Cette dénomination, pour l'ensemble des connaissances auxquelles elle est appliquée de nos jours, n'est point d'origine antique, ainsi qu'on pourrait le supposer tout d'abord. Alexandre Baumgarten en

enrichit, au XVIIIe siècle seulement, la terminologie des philosophes, dans son ouvrage latin intitulé : *Æsthetica* (1750 ; IIe partie, 1758). Mais il est évident que le philosophe allemand s'inspira, dans le choix de ce terme, de la dissertation d'Aristote : « περὶ αἰσθήσεως καὶ αἰσθητῶν ». L'élément nouveau, dans l'œuvre de Baumgarten, ne consiste ni en l'étude des problèmes de la sensibilité, ni en l'essai d'une théorie générale du beau, mais bien en l'opposition des théories de la connaissance sensorielle et de la connaissance intellectuelle, autrement dit de l'*esthétique* et de la *logique*. La connaissance sensorielle fut d'abord considérée comme la moins parfaite, parce qu'elle n'atteint pas la précision absolue d'un concept, mais qu'elle opère sur des jugements irréductibles. La nouvelle théorie se transforma ensuite, insensiblement, jusqu'à prétendre que cet au delà de la notion précise serait un caractère non point d'infériorité, mais de supériorité. Le « mépris de son sujet », que H. Lotze relève dans son *Histoire de l'esthétique en Allemagne*, fit place alors à un mépris non moins grand de la connaissance intellectuelle, comparée aux émanations de l'imagination artistique. Une troisième phase de l'évolution de l'esthétique ramena enfin une sorte d'équilibre, et établit le contact entre les sciences esthétiques et les sciences logiques, par l'examen minutieux des éléments de nos sensations. L'esthétique se perdait, à l'époque du romantisme, dans le domaine amorphe de la « fantaisie » ; elle risqua fort de devenir une science de pure forme, lorsque, par la suite, la théorie s'appliqua à rechercher les causes formelles de l'impression esthétique. A mesure que, de nos jours, les études préliminaires de psychologie sont approfondies, l'attention se trouve reportée vers l'essence même, vers les facteurs directs de la manifestation esthétique ; enfin la

distinction très nette que l'on a établie entre les effets directs ou immédiats et les effets indirects ou médiats, a permis l'élaboration d'un système très complexe, dont les différentes parties se justifient, se conditionnent et se complètent réciproquement.

Si, d'une manière générale, l'esthétique a pour objet premier l'étude des *perceptions* de nos sens, en dehors de la raison analytique, et celle des *jugements* qui y sont implicitement compris, on conviendra que ce soit limiter beaucoup son domaine que d'en exclure l'étude de la *nature*, pour retenir celle de l'*art* seul. Cette limitation est indispensable, si nous ne considérons de l'esthétique générale que la partie qui se rapporte spécialement à la musique; mais elle n'est, à proprement parler, ni tout à fait naturelle, ni tout à fait praticable. En effet, il est évident que si, comme toute esthétique, la théorie du beau artistique se propose l'examen des formes et des faits de la connaissance sensorielle, de la perception, elle ne saurait découvrir d'autres causes, ni d'autres effets que ceux que l'esthétique générale nous révèle. Bien plus, elle s'en rapportera toujours et partout à la nature, que l'art transpose ou qu'il recrée, comme au fondement véritable sur lequel son édifice s'élève avec assurance. L'esthétique peut cependant, en tant que doctrine artistique, restreindre son champ d'études, en abandonnant aux sciences naturelles la tâche de déterminer certains faits élémentaires des fonctions des sens; elle emprunte ces faits, comme autant d'axiomes, et se réserve le soin de rechercher les applications spéciales que les lois naturelles reçoivent dans le domaine de la création artistique. La physique, la physiologie et la psychologie, entre autres, auront à élucider les rapports qui existent entre la sensation et ses causes; elles auront à établir la nature et

les facultés des organes des sens, les limites de différenciation d'impressions simultanées ou successives, ou encore les influences diverses auxquelles toute excitation est soumise. Et l'esthétique considérera comme acquis le résultat de leurs recherches, pour autant du moins qu'elle en aura besoin ; elle le peut au même titre qu'elle admet les lois de la logique et les respecte, sans les discuter pour son propre compte. C'est ainsi également que la théorie du beau opère, sans autre, sur les données de la mécanique et des mathématiques, et qu'elle adopte comme des phénomènes connus la réfraction de la lumière, ou la complexité (série harmonique) du son musical. L'esthétique devient, par cela même qu'elle exclut toute recherche préliminaire et déjà faite dans d'autres domaines, une *science spéciale* et formant un tout bien complet.

L'esthétique, au sens étroit du mot, c'est-à-dire la *théorie du beau artistique*, se borne donc à l'examen exclusif de l'*œuvre d'art* et de l'*impression d'art ;* elle montre les conditions de leur existence et leur formation légitime en soi ; elle analyse enfin, dans leurs corrélations, les éléments de leur action sur le spectateur ou sur l'auditeur. Il faut aussi exclure du domaine de l'esthétique toute la partie purement technique de l'élaboration d'une œuvre d'art, tout ce qui rappelle la lutte du créateur avec les procédés utilisés pour la matérialisation de son idée. On négligera, par exemple, en architecture, la taille et l'assemblage des pierres, aussi bien que les fondements et les échafaudages ; en peinture, le mélange des couleurs, l'ébauche et le vernissage tout autant que la perspective et, d'une manière générale, la correction du dessin ; en musique, la théorie de l'écriture proprement dite, l'harmonie, le contrepoint comme, du reste, l'étude de

l'étendue des instruments et des procédés spéciaux de notation pour chacun d'eux ; en poésie, enfin, les lois de la versification, ainsi que la grammaire et la syntaxe de la langue, etc., etc. Chacun de ces procédés peut bien faire l'objet de remarques spéciales dans une étude d'esthétique, surtout lorsque l'imperfection de la technique laisse une distance sensible entre l'intention et la réalisation, entre l'idée et la forme ; mais, ici encore, l'esthétique accepte chaque théorie particulière comme une donnée préétablie et dont elle peut faire usage, sans en entreprendre auparavant la justification.

Fechner dit fort bien que toute œuvre d'art est, en dernière analyse, une *libre manifestation de l'esprit*[1] ; c'est pourquoi la contemplation d'une telle œuvre est un *fait d'expérience* dont l'effet — si l'on admet le maximum de sensibilité des organes percepteurs — varie d'intensité non pas seulement d'après la puissance de volonté, mais aussi d'après les facultés de réalisation du créateur. Le moindre défaut de l'appareil technique menace l'intégrité de l'*illusion*, et met parfois à la place de la « libre manifestation de l'esprit », la tentative ridicule d'une création mal venue. L'importance considérable de toute la partie technique de l'art entraîne forcément l'esthétique à s'en préoccuper plus que sa destination première ne semble le réclamer.

L'esthétique n'est donc point un *enseignement* de l'art, mais une *philosophie* de l'art ; elle se propose de favoriser non pas l'*habileté* technique, mais la *compréhension* de l'œuvre artistique. Aussi est-elle également utile à celui qui est doué de facultés créatrices et à celui qui se charge de l'interprétation de l'œuvre d'art, pour autant que celle-ci en a besoin,

1. *Vorschule der Æsthetik* (1876), II, p. 43.

comme c'est le cas de la musique et de l'art dramatique. Elle est bien plus indispensable encore, dans la plupart des cas, à celui qui veut jouir simplement mais pleinement de la contemplation de l'œuvre d'art. Par l'analyse des procédés d'expression et des modes d'action dont l'art dispose, l'esthétique devra généraliser et diversifier l'emploi des premiers, approfondir et augmenter la portée des seconds. La crainte qu'une telle analyse puisse restreindre, en une mesure quelconque, la liberté de création ou d'interprétation artistiques ne repose sur aucun fondement. Et cette analyse ne saurait pas davantage troubler ni fausser le jugement en matière d'art ; elle servira, tout au contraire — à condition qu'elle ne soit entachée d'aucune partialité —, à développer au plus haut degré la libre manifestation des forces intellectuelles qui sont en jeu. Personne ne peut prétendre qu'une solide instruction *technique* soit, pour l'artiste, une entrave ; c'est elle seule, bien plutôt, qui lui donne toute sa liberté. De même, quelques connaissances techniques, loin de nuire à celui qui ne prétend qu'à jouir de l'œuvre d'art, le rendent mieux capable de suivre la pensée du créateur dans son vol audacieux. De même aussi, la *contemplation esthétique de l'œuvre d'art* ne peut être — en tant que haute gymnastique intellectuelle — qu'une préparation excellente à l'appréciation et à la solution des questions artistiques les plus élevées.

CHAPITRE II

L'ART

Nous avons établi, dans ce qui précède, que l'esthétique de la *musique* est une partie de l'esthétique *générale*. Il s'agit maintenant, pour mieux définir encore l'objet de nos recherches, de fixer la notion de l'*art* en général. En effet, en déclarant avec Fechner que l'œuvre d'art est une « libre manifestation de l'esprit », je n'ai nullement prétendu donner une définition totale de la nature même de l'art. Toute manifestation de l'esprit n'est pas œuvre d'art; mais Fechner a fort bien désigné, par ces mots, deux des qualités essentielles de toute œuvre d'art véritable. La notion de « liberté », aussi bien que celle d'homogénéité que renferme le mot manifestation, sont des caractères distinctifs de l'art. Notons bien qu'il n'est point question, ici, de l'histoire de l'art, mais uniquement de l'art en état de complet développement; nous n'aurons donc pas à nous préoccuper de savoir, par exemple, si le berger qui, le premier, donna une forme agréable à sa houlette ou à son gobelet est, oui ou non, l'inventeur de la sculpture[1]. Une chose est certaine : *cette joie que procure la forme dépasse les exigences de la simple nécessité;* mais il manque encore ici, pour que l'on puisse réellement parler

1. Sulzer, *Theorie der schönen Künste*, article *Künste*.

d'art, *la valeur du contenu*, — il manque une *idée* dont la forme ne soit que la matérialisation. Du moins ce que l'artiste primitif voulait représenter et représentait, en fin de compte, tant bien que mal, nous paraît-il trop simple et trop rudimentaire, pour que nous puissions le considérer comme une manifestation artistique. Cet exemple, cependant, nous met sur la voie d'une définition satisfaisante de la notion de l'art. Cette notion comporte avant tout *la volonté de donner une forme à la pensée, le besoin de créer ;* elle comporte ensuite la manifestation du *sens de délimitation formelle* de l'objet de la création ; enfin, *la complète réalisation de l'intention, la matérialisation totale de l'idée par la forme.*

Les arts, pris isolément, se distinguent les uns des autres tout d'abord par les *matériaux* que l'artiste met en œuvre, puis par le fait que les uns *imitent la nature*, tandis que d'autres *créent librement*. Toutefois l'imitation servile de la nature n'est plus considérée aujourd'hui comme étant du domaine de l'art. Nous exigeons de l'artiste qu'*il crée*, même lorsque — portraitiste, paysagiste ou statuaire — il se donne comme tâche d'imiter la nature ; nous lui demandons plus qu'une reproduction mécanique de l'objet, nous cherchons dans son œuvre une *conception individuelle*, une *idéalisation* — ce dernier terme étant pris non pas dans le sens de généralisation ou d'adaptation à des principes de beauté idéale, mais dans le sens d'une *pénétration totale de l'objet, transfiguré en notion.* Ainsi la création a bien son origine dans l'esprit même de l'artiste. La pose, en vue d'un portrait ou d'une statue, doit simplement permettre au peintre ou au sculpteur de préciser, par une contemplation soutenue et toujours renouvelée, l'image idéale de la personne qu'il désire représenter. Nous n'aurons point alors l'image d'un instant

(instantané!) que fournit la photographie, mais l'être entier, *tel que l'imagination de l'artiste l'aura* en quelque sorte *recréé*. De même, le paysagiste ne peint pas un coin de nature tel qu'il est, mais bien *tel qu'il l'a vu*. L'activité créatrice apparaît plus évidente encore lorsqu'il s'agit de l'invention d'un paysage ou d'un personnage; l'artiste est bien tenu de prendre des modèles dans la nature, mais il peut en combiner les éléments à volonté. Ce procédé éloigne de plus en plus l'art de la nature; il conduit finalement à l'architecture dont les emprunts à la nature ne sont plus reconnaissables que par une sorte d'analogie, — à la musique qui s'est presque délivrée de toute connexion avec la nature, — à la poésie lyrique et narrative, enfin, qui se borne à éveiller des représentations du monde sensible au moyen des symboles purement conventionnels des mots. Un esthéticien oublié aujourd'hui, Étienne Schütz, a su caractériser fort bien — au début du XIXe siècle — l'essence même de l'art[1] : « L'art, dit-il, quel qu'il soit, ne s'occupe jamais de l'objet lui-même, mais uniquement de la représentation de l'objet. Il n'exprime point le monde lui-même, en tant qu'il *est*, mais seulement pour autant qu'il est envisagé par un esprit donné, et conçu par l'imagination..... Toute œuvre d'art a pour but de renouveler l'impression que l'objet a produite sur l'imagination de l'artiste; celui-ci s'efforce d'exprimer son impression, de manière à la faire partager par *chacun* avec le plus de vérité et de beauté possibles. L'art tend vers la haute vie spirituelle que renferme le monde exprimé par lui; il y tend, non pas dans la mesure où ce monde frappe seulement les sens, mais dans la mesure où il pénètre dans l'âme et devient une source d'émotion. Pour peu que

1. Son essai a été reproduit par Gottfried Weber, dans le fascicule 9, p. 18, de la *Cæcilia*, (1825).

l'on veuille pénétrer jusqu'au centre intime de l'art, il ne peut plus être question d'un monde extérieur et d'un monde intérieur, puisque cette vie spirituelle se renouvelle dans l'idée et fournit une activité à l'imagination. Quelle que soit la source de l'émotion, externe ou interne, l'imagination s'en empare en dominatrice absolue. La sensation la plus vive, dans le domaine de l'art, ne doit pas nous inciter à l'action ; elle doit se traduire en une représentation qui, combinée avec d'autres, sous l'empire de l'imagination, se révèle en beauté. » Plus loin, Schütz affirme encore que, pour devenir parties intégrantes de l'œuvre d'art, tous les éléments empruntés à la réalité doivent être « plongés dans une atmosphère de sensibilité », — qu'ils doivent « porter l'empreinte d'une conception spéciale qui s'impose *non pas pour donner moins que la réalité, mais pour faire pénétrer jusqu'à l'essence même de cette réalité*. La belle illusion, ou l'illusion dans la beauté, n'a d'autre fin que celle d'une vérité à la fois plus profonde et plus générale. Par conséquent, toute forme extérieure, en art, est au service de la *représentation intérieure*, de l'*idée*. Celle-ci est le but de l'art, elle en est le commencement et la fin, l'essence propre, la *réalité spirituelle*.

Tous les arts ont ceci de commun qu'ils expriment une *idée* au moyen de formes perceptibles par l'œil ou par l'oreille. Ces *formes* se développent soit dans l'espace, soit dans le temps, à moins que, disposées dans l'espace, elles ne se transforment dans le temps. Quant à l'idée, elle résulte d'une vision intérieure qui est tantôt simple reflet d'un objet perceptible à nos sens, dans le miroir de l'imagination artistique, tantôt produit direct de cette imagination. Par son objectivation dans l'œuvre d'art, l'idée est fixée et désormais accessible aux perceptions sensorielles d'autres individus. La capa-

cité de transfigurer en art de telles idées, ou de les produire spontanément par l'*imagination* suppose des facultés de réalisation artistique innées et très prononcées ; on donne à l'ensemble de ces facultés le nom de *talent* ou, lorsqu'elles se rencontrent à un degré éminent, celui de *génie*. L'expérience prouve que, en général, les dispositions spéciales pour un art sont alliées à un besoin intense d'appropriation de la *technique* indispensable à la réalisation de l'idée; les difficultés qu'offre cette étude sont alors vaincues sans peine aucune. Mais il arrive aussi que, par suite de l'éducation ou de dispositions physiologiques favorables, l'appareil technique s'acquiert à un très haut degré, tandis que l'imagination créatrice fait entièrement défaut ; l'imitation, stérile et sans vie, la routine technique, qui occupent malheureusement une place considérable dans la pratique de tous les arts, sont les résultats de cette disproportion entre l'inspiration et le savoir. Il est rare qu'un talent réel ou qu'un génie vraiment productif ne parviennent pas à dominer la technique de leur art, et qu'ils vilipendent ainsi leurs forces en des explosions mal venues de leur besoin de créer.

On peut répartir les arts en deux grandes classes, selon qu'ils réalisent l'idée au moyen de formes perceptibles par l'*œil*, ou qu'ils l'expriment au moyen de sons perceptibles par l'*oreille*. La première de ces classes se révèle immédiatement la plus vaste, ou, pour le moins, la plus riche en données qui nécessitent des considérations esthétiques spéciales, en même temps que la fixation de grandes catégories nettement délimitées. C'est à elle qu'appartiennent l'architecture, la sculpture, la peinture et la mimique (y compris l'orchestique), autrement dit l'ensemble des *arts plastiques*. Le domaine des sensations de l'ouïe comprend, lui, les *arts*

oratoires : musique et poésie, mais cette dernière seulement pour autant qu'elle n'est pas alliée (sous la forme du drame) à la mimique. Si, par ailleurs, on divise les arts en prenant comme base les notions d'*espace* et de *temps*, on obtient un groupement analogue au précédent, mais le nombre des arts *mixtes* (c'est-à-dire appartenant simultanément aux deux subdivisions) augmente notablement. La pantomime et la danse viennent se ranger, à côté de la poésie dramatique, parmi les arts dont les formes se manifestent *à la fois dans l'espace et dans le temps.* Il ne reste donc, à proprement parler, dans le groupe des arts de l'espace que l'architecture (dans le sens le plus large du terme, comprenant, par exemple, l'art des jardins), la sculpture et la peinture. Et des deux arts du temps, l'un — la poésie — n'agit que d'une manière tout indirecte, car l'ensemble des procédés de représentation qui forme le langage n'est que très exceptionnellement doué de puissance expressive absolue. La signification des mots est le plus souvent conventionnelle ; tout au plus les vocables sont-ils parfois des *symboles*, destinés à faire comprendre aisément non seulement l'ensemble des phénomènes accessibles à la vue et à l'ouïe, mais encore les conceptions abstraites du monde transcendental. La poésie provoque, par le moyen détourné de la *description*, des impressions visuelles et auditives de tous genres, elle exprime des états d'âme, ainsi que certaines évolutions de sentiments ; elle est donc bien, quel que soit le mode de classification adopté, un art mixte. La poésie est à la fois peinture et architecture ; de plus, elle est musique et ne se borne pas à l'être indirectement, elle l'est d'une manière immédiate, par les éléments sonores et rythmiques inhérents au langage lui-même. Enfin, la poésie partage entièrement cette propriété de la musique de ne pou-

voir se manifester que dans le temps ; l'élocution d'un seul mot exige déjà, en tant que manifestation sonore plus ou moins complexe, un certain « temps », tout comme l'apparition du motif musical le plus petit. D'autre part, il est impossible, en musique — l'art en apparence le plus intimement lié au temps —, de faire abstraction totale de la notion d'espace. Je me bornerai, pour l'instant, à relever quelques termes qui, pour le moins, dérivent de cette notion : on dit, par exemple, d'une mélodie, qu'elle « monte » ou qu'elle « descend », d'une harmonie qu'elle est « large » ou « étroite » ; on parle, à propos de polyphonie, de voix qui « s'éloignent » ou « marchent à la rencontre l'une de l'autre » et enfin, d'une manière générale, de *haut* et de *bas*. La musique n'ignore même pas une troisième dimension ; la « progression » et le « recul », même sans que l'on fasse appel à des associations secondaires, ni à aucune caractéristique intentionnelle, sont des valeurs esthétiques *indispensables* à l'art musical.

Ainsi, toute tentative de répartition des arts en diverses catégories bien définies reste vaine ; l'architecture et la peinture elles-mêmes sont mortes et inexpressives, si la notion de temps ne s'allie pas, en quelque mesure, à celle d'espace. On constate donc, en fin de compte, que tous les arts résultent — dans leurs manifestations formelles — de la *combinaison des notions d'espace et de temps*. L'architecture n'est tout à fait immobile que pour le spectateur privé d'imagination ; de même, la *fixation* d'un moment, dans la peinture et la sculpture, n'est sensible que pour l'observateur dénué de sens artistique, tandis qu'elle n'existe même pas en apparence pour l'être imaginatif. En ce qui concerne la musique, il est certain que même l'auditeur doué de facultés

moyennes percevra non seulement une marche constante, mais l'alternance de passages largement étalés ou tranquillement développés, avec toutes les variantes imaginables de mouvements.

Je ne puis m'empêcher de noter, à ce propos, une remarque de Lotze[1], remarque suscitée par la thèse de Herder sur le symbolisme de tout ce qui appartient au domaine du Beau : « Notre conception de l'espace se trouve transposée par des interprétations de l'objet de la vision en tant que *mouvement* ou résultat de *forces*, de telle façon que le jugement esthétique qui considérerait des formes géométriques comme purement géométriques serait une abstraction tout à fait irréalisable. Cette interprétation s'est même glissée dans la terminologie des sciences exactes, qui ne sauraient plus s'en passer... la « direction », le « cours » de lignes « convergentes » ou « divergentes », autant de termes courants qui font du mouvement de formation des lignes une qualité *constante* de la ligne existante. » Plus loin, Lotze ajoute que, si l'on considère la symétrie, « ce n'est pas tant la *proportion* que l'*équilibre* des parties qui est l'élément esthétique actif. Or, nous ne pouvons parler d'équilibre, si nous ne savons rien de ces forces qui mobilisent la matière dans l'espace, et par lesquelles chaque rapport de situation — quelque divers que puissent être ces rapports —, chaque ligne même nous paraissent vivants, en tant qu'expression et que mode d'action de ces forces. Ce rappel du monde concret pénètre toute notre perception de l'espace ; c'est lui et ses interprétations qui dirigent — sans même qu'ils en aient conscience — ceux qui prétendent trouver un intérêt esthétique à la géo-

1. *Geschichte der Æsthetik in Deutschland* (1868, p. 75 et suiv.).

métrie pure, c'est-à-dire aux rapports de l'espace privés de toute interprétation physique... Il est certain que, pour notre sentiment intuitif, l'*espace est orienté*. La connaissance de la pesanteur a fait de la verticale et de l'horizontale qui n'ont, en géométrie, qu'un sens relatif, des directions différentes et fixes, d'une valeur esthétique déterminée. Toute ligne oblique ou courbe est l'expression d'un mouvement ascendant ou descendant, dont la force constante ou variable est bien définie ; ce mouvement passe du sens dans lequel la loi de la pesanteur agit à celui dans lequel elle n'agit pas. « Enfin Lotze insiste, comme Herder, sur le fait que ces « interprétations » ne sont possibles que par l'établissement continu de rapports avec notre moi. » Elles ont — dit Herder — une importance spéciale pour le maintien de notre être et de notre bien-être[1] », ce que Lotze exprime plus finement encore, lorsqu'il parle de « *pénétration dans les alternatives de bien et de mal* qui sont le propre des choses en mouvement, par le fait de leur état de mouvement, et celui des choses équilibrées, par le fait de leur état de repos ». Nous serons obligés de reconnaître toujours davantage que « *la pénétration de l'objet par le sujet* est le principe fondamental, la cause première de toute jouissance esthétique ». Mais Lotze me paraît faire fausse route, lorsqu'il considère ce fait comme un phénomène d'*association;* il n'y aurait plus alors nulle part d'effet direct, de « facteur élémentaire », pour parler comme Fechner. Je donnerai en tous cas une valeur infiniment moindre que Lotze à l'association d'idées, en séparant des *associations secondaires* toutes ces « interprétations » de la terminologie de Lotze, par lesquelles les *formes* (espace) aussi bien que les *mouve-*

1. *Kalligone*, I, p. 40.

ments n'acquièrent une valeur esthétique que par les manifestations de l'activité spirituelle, pénétrant ces formes et exécutant, en quelque sorte, ces mouvements. Il ne reste ainsi, comme appartenant réellement au domaine de l'association d'idées, que les conceptions qui, suscitées par une sensation directe, font de l'objet le symbole de quelque conception analogue, hétérogène en soi, mais que notre imagination poursuit. Ni l'animation des lignes rigides de l'architecture, de la peinture, de la plastique, ni *la fixation des mouvements de la musique*, dans l'imagination, *sous forme de conceptions d'espace* (phénomène que Lotze n'a, du reste, pas admis), ne sont le résultat d'associations d'idées ; par contre, toute description poétique de la nature en est réduite à cette sorte d'associations, en regard de laquelle l'effet direct des sonorités du langage — voyelles, rimes, accents rhétoriques, etc., — ne joue qu'un rôle accessoire.

Nous en arrivons donc à constater que les arts doivent être considérés, chacun, dans les limites de ses conditions d'élaboration et de structure. Ils se différencient les uns des autres avant tout par l'élément matériel de leur révélation : le corps humain vivant pour la mimique, l'imitation tangible des formes corporelles pour la plastique, l'apparence colorée des formes pour la peinture, leur simple contour parfois pour le dessin, les rapports des lignes pour l'architecture et la sculpture qui, en dépit de leur apparente matérialité, n'existent que par la ligne à laquelle l'imagination donne vie et mouvement, enfin la vibration sonore pour la musique, manifestation sensorielle immédiate de la force vitale qui anime l'homme. D'autre part, toute œuvre d'art, sans exception aucune, est l'*expression* d'un sentiment humain, d'un peu de la vie de l'âme ; elle représente des manifestations de la conscience vitale de

l'homme, manifestations qui se répercutent dans l'âme d'autres êtres semblablement organisés, et qui, comme telles, ont une valeur esthétique déterminée. L'art est, en premier lieu, *expressif ;* il s'adresse à l'humanité entière à laquelle il *communique* son contenu ; il est une émanation de la *volonté* vivante, un acte, une manifestation, quelque chose de tout à fait *subjectif*. C'est seulement d'une manière secondaire que l'œuvre d'art a une existence à soi, détachée de son créateur, en tant qu'*objet*, c'est-à-dire en tant que matière à *conception*. Sa nature formelle prend alors toute son importance, et les signes de beauté y deviennent appréciables, tandis que l'art, en tant qu'expression, doit être avant tout un hommage à la *vérité*. Un troisième élément de l'art, la *caractéristique*, résulte de la réflexion, de l'allusion consciente et voulue à un autre « subjectif » que celui de l'artiste. A supposer que la technique soit parfaite, toute expression subjective est vraie ; par contre, la vérité d'expression d'*un autre sujet proposé* (la caractéristique) dépendra de la faculté, plus ou moins développée chez l'artiste, d'échanger sa propre individualité contre celle du sujet en question ou, tout au moins, de la faire passer dans l'individualité de ce sujet. Cet abandon presque constant de son individualité propre est une condition essentielle de l'art de l'acteur ; il en est de même, dans la plupart des cas, du sculpteur ou encore du peintre qui doit, pour ainsi dire, prendre la place de chaque personnage de tel ou tel groupe, afin d'en rendre l'expresssion bien caractéristique. Partant de ces exemples très simples, il sera facile de comprendre ce qu'est la caractéristique dans la série des autres arts : poésie, musique, architecture. En même temps, on verra que, si elle est indispensable à la mimique, la caractéristique entre en jeu dans

la mimique seulement lorsque celle-ci est alliée à d'autres arts ou que, comme l'architecture, elle poursuit une *fin spéciale*, un *but précis*.

Il ressort de ce court aperçu que, si l'on veut considérer l'esthétique de l'art, dans son ensemble, comme la théorie du beau, il est absolument nécessaire de donner à la notion du *Beau* une signification très générale. Lotze[1] affirme avec raison que le mot « beauté » n'est qu'un nom collectif pour les causes très diverses de l'impression esthétique; il nie la possibilité d'établir des distinctions absolues entre les notions de sentiments tels que « agréable », « beau » et « bien ». L'esthétique comprend dans son domaine à la fois ce qui n'est qu'agréable aux sens et ce qui n'a qu'une valeur éthique (c'est-à-dire le bien); autrement, l'art ignorerait la différence entre ce qui est noble et ce qui est vulgaire, entre ce qui est élevé et ce qui est commun. Les premiers mots de l'hymne de Schiller « aux artistes » :

> *Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,*
> *Bewahret sie.*

établissent à bon droit *le rapport entre l'esthétique et l'éthique*, entre le Beau et le Bien, en tant qu'impératif catégorique. Les émanations de l'imagination artistique sont soumises aux appréciations les plus diverses, selon le niveau éthique auquel elles s'élaborent. Le commun et le vulgaire, même revêtus d'une belle forme, ne peuvent prétendre à aucune valeur. L'éthique participe pour une large part, et dans tous les arts, aux notions de grandeur, de noblesse, de tragique, de naïveté, de grâce et d'émotion. Bien qu'il ne

1. *Geschichte der Æsthetik, etc.*, p. 249.

soit guère possible de prouver avec une facilité et une évidence égales dans tous les arts l'existence de ces catégories, le sentiment ne les perçoit pas moins avec certitude, dans chaque cas spécial ; on pourrait même affirmer que cette perception est la plus nette précisément dans les arts où l'expression par des mots, où la preuve purement logique est la plus difficile. Du fait que l'expression, la transmission pure de la pensée doit revêtir une forme pour passer à l'état d'art, on a faussement conclu à l'identité de la forme et du contenu ; aussi devons-nous nous estimer heureux que notre organisation nous permette de retraduire la forme en contenu, d'abstraire de nouveau l'*élément formel, qui n'est que le medium de la transmission*, de telle façon que l'âme sensible de l'artiste créateur semble rayonner directement en nous. Et voici la solution de l'énigme qui se pose, lorsque nous nous demandons comment il est possible de distinguer l'art faux de l'art vrai ; celui-ci crée des formes qui lui sont propres, l'autre n'est qu'hypocrisie, car il *emprunte* les formes sous lesquelles il se révèle.

Nous en resterons là de nos considérations générales sur l'art, dans son ensemble, et nous passerons maintenant à l'analyse des procédés d'expression de l'art qui fait l'objet spécial de cette étude, de la musique. Un examen préliminaire nous a démontré la nécessité d'étudier chaque art dans son domaine particulier, car la nature même des éléments de matérialisation de l'idée détermine les moyens et le but que l'art en question doit choisir. Il est aisé de classer ensuite les résultats de cette analyse, de les grouper dans un système d'esthétique générale des arts ; mais ceci dépasse déjà les limites que nous avons imposées à notre travail.

CHAPITRE III

LA MUSIQUE

Aucun art ne paraît plus distant de la nature que la musique. Cette observation a été formulée par Edouard Hanslick, dans un opuscule qui fit, en son temps, beaucoup de bruit, et se résume en ces mots : « Il n'y a pas de Beau naturel pour la musique[1]. » Tandis que tous les autres arts sont ou reproduction libre, ou transformation de représentations empruntées à la réalité, la musique n'a — semble-t-il — presque aucune base analogue, reposant sur l'expérience sensorielle. La nature produit des formes très diverses et pourvues des mêmes propriétés que celles auxquelles le jugement esthétique se rattache, dans les créations artistiques; l'un des problèmes déjà peu aisés de l'esthétique de l'art consiste à prouver la différence qui existe entre un beau visage, un paysage suggestif, dans la nature, et leur reproduction par l'art. Il n'y a, en réalité, pour l'œuvre musicale, aucun modèle possible dans la nature. Les manifestations sonores de cette dernière sont, en effet, très éloignées même des tout premiers débuts de l'art musical.

Les gémissements de la tempête, le sifflement du vent, le roulement du tonnerre, le murmure des vagues, le clapotis du

1. Ed. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854; éd. française par Ch. Bannelier, 1877).

ruisseau, le craquement des branches sous l'effort de l'ouragan, — autant de phénomènes sonores naturels, et qui agissent puissamment sur notre sensibilité. Ces phénomènes ne sont cependant, en aucune façon, de la musique ; un abîme les en sépare, celui qui marque la distance entre le *bruit* et le *son*, élément premier de toute musique. Le chant des oiseaux se rapproche sensiblement de la vraie musique ; mais la plainte d'un rossignol, l'appel d'un merle ne peuvent guère — en tant qu'*expression de la sensibilité d'êtres vivants* — être distingués, en principe, du chant humain. Or, c'est dans le chant de l'homme, ainsi que nous en découvrirons mainte preuve, que nous devons chercher le fondement de toute musique véritable. S'il est impossible de considérer l'œuvre de l'homme exprimant son état d'âme par le chant, comme une sorte de « Beau naturel » qui servirait de modèle à l'art, il ne serait guère plus raisonnable de voir dans le gazouillis d'amour du chantre ailé un simple phénomène naturel, plutôt qu'une manifestation appartenant déjà au domaine de l'art. Depuis que les philosophes ne redoutent plus d'accorder aux animaux certaines facultés d'entendement que l'homme accaparait autrefois pour lui seul, l'esthétique n'a plus aucune raison sérieuse de refuser à ces mêmes animaux la faculté d'exprimer leurs sentiments, sous une forme renfermant les éléments de ce que nous appelons un art. Loin de moi l'idée de développer ici cette thèse accidentelle ! Qu'il suffise d'avoir attiré l'attention sur ce fait que, toutes les fois que la nature semble produire des sons musicaux dans un ordre logiquement établi, nous nous trouvons en face d'un être vivant et doué de sensibilité ; il ne s'agit plus ici, comme dans les différents cas cités plus haut, de nature anorganique et simplement animée par notre imagination.

La nature ne produit, en fait, ni sonate, ni symphonie, elle ne connaît ni mélodie, ni harmonie, si simples soient-elles ; il n'en serait pas moins gravement erroné de croire que l'activité créatrice de l'artiste musicien soit libre et émancipée de toute règle normalement établie. Bien au contraire, la musique est peut-être, de tous les arts, celui dans lequel les lois sévères qui régissent sa formation sont le plus évidentes. Pour peu que l'on y réfléchisse mûrement, on avouera que la distinction que nous avons établie entre les arts, en nous basant sur leurs rapports avec la nature, conduit à une conclusion absolument fausse. Au fond, la sculpture, pas plus que la peinture, ne reproduit les objets réels de la nature ; l'une et l'autre se bornent à éveiller leur représentation en nous, par la copie de leurs contours et de leurs couleurs, par l'imitation de l'image que l'expérience nous donne d'elles, grâce à l'intermédiaire de la lumière. Les arts de reproduction ne peuvent évoquer réellement ni le parfum de la fleur, ni la délicieuse fraîcheur d'un matin d'été, ni la vie intense d'un corps humain ; ils en sont réduits à suggérer l'essence véritable des choses par les formes extérieures, au moyen desquelles elles ont coutume de se présenter à notre expérience. La musique ne serait-elle point, elle aussi — et d'une manière analogue — quelque « belle apparence » de la réalité ?

Certes, elle l'est ; mais elle emprunte tout d'abord ses données à un monde très éloigné de celui auquel les autres arts font appel. Herder, dont la *Kalligone*[1] est l'un des ouvrages anciens les plus remarquables, dans le domaine de l'esthétique, définit excellemment la différence entre le

1. Herder, *Kalligone* (1800, I, p. 99, etc.).

monde de l'ouïe et celui de la vue : « Dans l'ensemble des impressions auditives, ce ne sont pas seulement les formes corporelles qui disparaissent, mais encore les contours, les figures, l'espace, la lumière même... Nous pénétrons dans le domaine des sons, un monde invisible ; mais qu'avons-nous perdu ? Rien que « l'extérieur » des choses : forme, contour, figure, espace ; or, ces signes superficiels ne nous apprenaient que peu de chose sur « l'intérieur », et encore ce peu de chose ne nous était-il accessible que par un retour sur nous-mêmes. Ce monde intérieur, où règne notre sensibilité, nous reste ». D'après Herder, tout phénomène sonore est l'expression d'un être « communiquant avec plus ou moins d'intensité, à d'autres êtres en harmonie avec lui, ses émotions profondes, ses souffrances, ses résistances, ses forces en éveil... Le métal percuté résonne autrement que la corde pincée, et c'est autrement encore que le roseau siffle, que la cloche appelle et que le tuba sonne. » Ici, notre auteur perd, un instant, son but de vue, en attribuant à des objets inanimés, mais sonores, l'expression de sentiments qu'ils ignorent forcément ; on en arriverait ainsi à prétendre que le son d'un violon est l'expression des sentiments de l'instrument lui-même, et que le trombone ou le luth expriment *leur propre personnalité !* Quelques pages plus loin, Herder donne de nouveau une base plus solide à ses raisonnements, lorsque — après avoir parlé de l'oiseau qui gesticule en gazouillant, du coq qui chante, du lion qui rugit — il en arrive enfin à l'homme primitif :

« La voix et le geste sont tout un, pour l'homme primitif ; ce dernier éprouve une réelle difficulté à isoler l'un de l'autre, car il s'agit de la double expression, perceptible à la fois à l'ouïe et à la vue, des sentiments intimes de l'être sensible...

L'union de la voix et du geste est l'*expression naturelle* de ces sentiments. »

Cri de douleur ou de joie, complainte tendre ou gai « ioulement », la musique est donc, à l'origine, l'expression du sentiment, de l'état d'âme ; elle est, par ce fait, non seulement compréhensible, mais excitatrice de sentiments, d'états d'âme pareils à ceux qui l'ont inspirée, pour tous les êtres organisés de la même manière. Herder reprend ces idées dans la IVe partie de *Kalligone*, consacrée spécialement à la musique : « L'instrument identique à celui qui a produit un son, dit-il, est le plus propre à fournir des vibrations sympathiques à la fois fortes et justes ; il en est de même entre les organismes vivants... Un cri d'angoisse les rassemble tous et ne leur laisse aucun repos, tant qu'il résonne à leurs oreilles ; ils se lamentent et se portent au secours de celui qui souffre. Le chant de joie, l'appel du désir attirent aussi fortement ceux auxquels ils s'adressent. La puissance élémentaire du son ne réside donc pas seulement dans la « proportion des différents degrés de l'ouïe »[1], comme si le sentiment appartenait à l'oreille elle-même qui, isolée du reste de l'univers, se créerait des sons ; ceci n'est que l'état de rêve ou de maladie, état qui présuppose l'existence de la veille et de la santé. *La puissance du son, l'appel des passions appartiennent à la race entière ; ils sont en rapports de sympathie avec sa structure physique et intellectuelle. C'est la voix de la nature, l'énergie de l'émotion intime proposées à la sympathie de toute la race* ».

Herder reconnaît catégoriquement que les mouvements sonores sont une image des mouvements de notre âme :

1. Kant, *Kritik der Urteilskraft*.

« Des sons qui augmentent ou diminuent, qui montent ou descendent, qui se succèdent avec lenteur ou avec rapidité, en un mouvement égal ou inégal, des sons graves ou sautillants, timides, rudes ou atténués, autrement dit des chocs, des palpitations, des souffles légers, des vagues d'émotion et de joie... éveillent en notre âme des mouvements analogues. Notre être passionnel (τὸ θυμικόν) se dresse ou s'affaisse, il tressaille de joie ou se traîne lamentablement; tantôt il s'impose, tantôt il recule ; l'émotion le saisit ici plus faible, là plus forte. En un mot, il change son propre mouvement, son allure, à chaque modulation (changement de dynamique), à chaque accent qui le frappe et, plus encore, à chaque modification du ton. La musique joue en nous une sorte de clavicorde que forme notre propre nature, en ce qu'elle a de plus intime. »

L'auteur anonyme (Rochlitz?) d'une étude sur la musique[1] dit avec beaucoup d'à-propos : « Toutes nos émotions, tous nos sentiments sont des mouvements ou, pour le moins, n'existent pas sans mouvement. Il y a donc quelque ressemblance entre les mouvements que le son produit en nous par ses impressions, qui changent à la suite de ses propres modifications, et les mouvements qui sont le résultat de nos émotions. Cette analogie est d'autant plus sensible que l'homme a coutume de traduire ses sentiments par des exclamations *sonores*. Ainsi, le son ne nous communique pas seulement ses propres mouvements; il peut, en outre, éveiller en nous ceux qui sont inhérents à l'émotion qu'il exprime, par des mouvements analogues à ces derniers. Mais quelle distance ne sépare pas le son de l'*art* des sons, de la musique! S'il est

1. « *Ueber die Tonkunst* », dans l'année I (1799) de l'*Allg. Musik-Zeitung*, colonne 723.

vrai que l'homme traduit le plus souvent ses sentiments intimes au moyen des sons, il n'en est pas moins certain que ces sons se trouvent encore bien éloignés des artifices de la musique. Et quel abîme ne voit-on pas entre les sons articulés du langage et les sons modulés de la musique! Quelle force a donc conduit des premiers aux seconds, et conféré aux successions de sons la mélodie par laquelle elles s'élèvent au rang de musique? Ce ne peut être, à mon sens, que le chant, auquel la nature elle-même a préparé l'homme, en plaçant en lui les sons et en lui accordant la faculté de les combiner. Mais d'où vient encore que l'homme chante? Presque toujours, semble-t-il, de l'émotion... Par ce fait même, *le mouvement des émotions* se trouva dans le *son* qui, passant à l'état de chant, transmit ce mouvement à la *mélodie*. Celle-ci devint forcément d'une part l'*image*, le *langage* des *émotions* en question, d'autre part l'étincelle qui allume en notre âme, par leur simple « représentation », sinon les émotions elles-mêmes, du moins l'illusion frappante de ces émotions. C'est pourquoi, si l'on me demandait laquelle, de la musique vocale et de la musique instrumentale, est la plus ancienne, je répondrais sans hésiter que je considère la première non seulement comme la sœur aînée, mais comme la mère génitrice de la seconde. »

Cette démonstration claire de l'action directe de la musique sur notre âme est, en même temps, une réponse à la question de savoir s'il existe un beau « naturel » pour la musique ; ne suffit-il pas de ces quelques indications, pour dévoiler la faiblesse et la superficialité de la négation de Hanslick? Il est vrai que ce dernier démontre lui-même que la musique représente l'élément dynamique des émotions, la mobilité de leurs formes ; mais il ne remarque pas qu'elle est ainsi l'inter-

prête de l'être intime, de l'âme, au même titre que les arts plastiques le sont de l'être extérieur, du corps. Nous avons dû refuser à la peinture et à la sculpture la faculté de représenter directement l'intérieur de la chose, la vie même de l'être, et nous avons insisté sur le fait qu'elles ne peuvent que les faire deviner par l'intermédiaire de l'extérieur, des formes sous lesquelles nous sommes habitués à nous les figurer. La musique, elle, se trouve presque hors d'état d'évoquer devant notre imagination ce qui est extérieur ou corporel; elle est destinée, par contre, à exprimer et à communiquer les sentiments les plus intimes, dans leurs innombrables variantes. De même que la lumière, avec ses degrés d'intensité et ses réfractions (couleurs) diverses, ne fait que transmettre les formes extérieures des choses et n'appartient pas en propre à ces dernières, de même le son ne sert qu'à la *transmission* des émotions, sans faire, lui-même, partie intégrante de ces émotions. Peut-être pourrait-on dire plutôt encore des couleurs qu'elles sont des propriétés intrinsèques des objets; le langage courant a « consacré » cette opinion et, comme nous ne nous représentons les objets matériels que très exceptionnellement par un autre procédé (le toucher, par exemple), il est certain que l'opinion en question n'est pas sans valeur pratique. Il faut, au contraire, se remémorer la constatation de Herder au sujet de l'explosion naturelle et inconsciente des sentiments, sous la double forme du *geste* et de la *voix*, pour admettre que le choix du son précisément, comme mode d'expression des sentiments, soit également imposé par la nature. Il ressort aussi de cette constatation que le geste (dans l'acception la plus large du terme) est apte à ce genre d'expression; mais personne ne prétendra que les arts du geste vivant (danse et mimique) puissent concourir avec la

musique, au point de vue de la multiplicité et de la diversité des formes expressives. Quant à la sculpture et à la peinture, elles sont même réduites à fixer seulement un moment du geste, et elles laissent à l'imagination le soin de compléter et d'interpréter ce dernier. Il est vrai que, si l'expression plastique n'est pas perceptible aux organes de l'ouïe, l'expression musicale ne l'est pas aux organes de la vue, et ceci ne nous engage nullement à nommer l'une *sourde* et l'autre *aveugle*. Mais, tandis que la pantomime — sans paroles ni musique — est instinctivement qualifiée de *muette*, l'usage ne nous fournit aucun terme qui désignerait un vide douloureusement ressenti dans l'emploi de la musique, sans représentation mimique. C'est là une preuve que la musique, en tant que mode d'expression unique, peut nous satisfaire plus pleinement que les arts du geste vivant. Cependant notre intention n'est ni d'élever, ni d'abaisser un art par rapport aux autres. Nous voulons simplement prouver que la musique n'est point un produit de l'imagination, sans lien avec le monde réel, mais que nous devons, remplis d'admiration pour les merveilles de la création, la considérer comme un moyen d'exprimer les mouvements les plus intimes de l'âme humaine, et de les communiquer à nos semblables.

Nous pouvons donc bien affirmer que le beau naturel de la musique réside dans l'ensemble des émotions de l'âme humaine, et que l'appréciation du beau musical n'est nullement plus difficile que celle du beau des autres arts. En effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la musique est de tous les arts celui dans lequel les lois de réalisation formelle — qui, seules, font de l'expression vraie (conforme à la nature) un *art* — sont le plus évidentes. Enfin, les formules sonores employées, si j'ose dire, au figuré et qui, avec le secours de

volontaires associations d'idées, vont au delà de l'effet direct, peuvent être classées facilement par catégories et ramenées à quelques types, dont l'interprétation s'explique par la valeur expressive des facteurs élémentaires.

Nous aurons à nous occuper plus loin, en détail, des rapports de la musique avec sa sœur jumelle, la poésie[1]. Remarquons seulement, pour l'instant, que la musique vocale, c'est-à-dire alliée à la parole, s'est développée plus tôt que la musique instrumentale absolument indépendante. Mais cette constatation historique ne touche en rien à la question de savoir s'il est possible de faire remonter le langage et la musique à une origine commune, qui devrait être considérée, selon toute probabilité, comme purement musicale. La solution, peut-être impraticable, de ce problème, serait riche en conséquences de toutes sortes pour l'esthétique des deux arts, poésie et musique.

1. Cf. J. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie.* (Paris, F. Alcan.)

CHAPITRE IV

L'INTONATION DU SON

L'esthétique n'a entrepris que tout récemment l'analyse détaillée de l'impression musicale et la recherche des différents facteurs qui contribuent à la formation de cette impression. Elle s'est efforcée, dès lors, d'étudier la valeur particulière de chacun des éléments expressifs et formels de l'œuvre d'art : *intonation du son*, *timbre*, *dynamique*, *agogique*, *rythme*, *harmonie*, *modulation*. Cette direction nouvelle des études d'esthétique musicale se remarque particulièrement à l'intérêt que l'on porte à l'intonation du son. Il est certain que les anciens esthéticiens considéraient déjà le mouvement ascendant comme une gradation, le mouvement descendant comme une dépression[1] ; mais aucun d'eux ne songea à attribuer une valeur spéciale à la hauteur absolue du son pris isolément. Hanslick, dans son *Beau musical*, ne songe même pas à aborder cette question. Robert Zimmermann[2] concentre son attention sur les découvertes de Helmholtz, touchant l'origine et la parenté des harmonies, et il en oublie totalement de parler du facteur

1. On se rappelle, sans doute, les citations que nous avons faites de Herder (p. 25).

2. *Allgemeine Æsthetik der Formwissenschaft* (1865).

du son qui nous occupe en ce moment. Par contre, Reinhold Köstlin[1] examine sérieusement le problème de l'intonation : « Le fait d'une *profonde différence psychique* entre l'effet d'un son grave et celui d'un son aigu est indéniable. L'âme se prépare, dans les différenciations des sons, un mode d'expression, et c'est *par ce mode d'expression seulement que*, dans ce domaine (à d'autres domaines correspondent d'autres moyens), *nous apprenons ce qu'elle veut exprimer*; nous pouvons suivre facilement le processus intérieur et montrer *ensuite* la transition qui mène à ce mode d'expression. Mais *le sentiment n'a aucun autre langage satisfaisant que la musique*, ce qui fait que nous ne pouvons parvenir à la compréhension scientifique de celle-ci que par une série de déductions. Après une brève définition de l'essence même du sentiment, la théorie de la musique passait, jusqu'à présent, à l'étude de la matière musicale, puis elle recherchait la valeur psychique des différents facteurs de la technique. Elle faisait donc ce que nous entreprenons ici, mais à une autre place. Concluant de l'effet à la cause, elle présentait naturellement en premier lieu l'effet. Quant à nous, nous établirons tout d'abord les résultats des déductions auxquelles nous avons fait allusion plus haut, afin de donner au moins une légère impulsion à l'étude minutieuse du sentiment. La difficulté provient surtout de ce que nous nous trouvons en face d'un mystère qui tient, à la fois, de la physiologie et de la psychologie. L'effet des vibrations sonores, ou, mieux, le choix de ce procédé pour extérioriser la vie de l'être intime doit avoir son origine dans le fait que *le sentiment lui-même est un phénomène vibratoire;* toutefois l'obscurité

1. R. Köstlin a collaboré a l'*Æsthetik* (1857), de Theodor Vischer. Il est l'auteur de toute la partie consacrée à la musique (III, 4).

règne encore sur le sens double, propre et impropre, de ce mot. Il est fort probable que des *vibrations nerveuses*, conducteurs organiques de l'élément spirituel, sont à la base des phénomènes du sentiment. Il doit y avoir une vie vibratoire, — mais *qu'est-ce qu'un conducteur* ? Comment devons-nous nous le représenter, si nous ne pouvons désigner le processus spirituel lui-même que comme un phénomène vibratoire ? Il va de soi que nous ne pouvons attribuer des vibrations à l'esprit ; cependant nous n'avons aucun autre moyen de nous représenter clairement celui-ci que de considérer la vibration nerveuse comme une sorte d'image symbolique réfléchie à l'intérieur. » Et plus loin : « Le rapport du nombre de vibrations de deux sons sert à déterminer la différence d'intonation de ces deux sons (intervalle). Notre sensibilité saisit ce rapport, au moyen d'une *comparaison inconsciente* (?), et reçoit ainsi l'impression déterminée de la petite ou de la grande distance qui sépare les deux sons. Il faut croire, du reste, que cette perception de l'acuité ou de la gravité d'un son s'appuie encore sur l'élément *dynamique*, *qualificatif*, des impressions *plus ou moins vives* que l'oreille reçoit des différentes vibrations sonores. Les anciens s'exprimaient bien plus justement que nous ; ignorant la distinction entre sons « hauts » et sons « bas », ils parlaient de sons « incisifs », aigus, et de sons « lourds » (sourds, graves, moins mobiles). En réalité les qualificatifs « haut » et « bas » — trop souvent employés pour « aigu » et « grave » — sont des dénominations *impropres*, rappelant bien la disposition des sons sur une échelle continue, mais simplement *graphiques* et *fortuites*. La vibration rapide d'un corps élastique imprime aux organes de l'ouïe un mouvement plus rapide, plus irritant, plus incisif que celui qui répond à une vibration lente ; c'est

pourquoi les sons aigus attaquent davantage le système nerveux que les sons plus élargis et plus calmes de la région grave. Lorsque le mouvement vibratoire est lent, le corps est près de l'*état de repos*, dans lequel il est *privé de toute sonorité;* aussi, plus le son est grave, plus il conserve le caractère de minime excitation de l'élasticité, de moindre acuité, plus il semble matériel, élémentaire, indistinct et comparable aux sombres profondeurs d'un abîme. Plus les vibrations sont rapides, plus le corps élastique se trouve arraché violemment à l'état d'équilibre de ses parties, plus il est secoué convulsivement, plus aussi notre sensibilité reçoit l'impression d'une sonorité incisive et amincie. Le son aigu est le plus incisif et, par conséquent, le plus distinct; presque délivré de la pesanteur matérielle du son grave, il vole en quelque sorte plus libre, plus idéal que ce dernier, et c'est pourquoi il paraît plus « élevé ». Bien plus, *le son aigu est la vraie réalisation du son*, la complète antithèse du « silence », car c'est dans la série des sons aigus que s'affirme, avec une puissance toujours plus grande, le phénomène sonore en soi, c'est-à-dire *l'extraction du son de la matière muette* (!?), par l'ébranlement rapide de ses parties. *La musique est*, par essence, *une ascension des profondeurs du silence vers des sons toujours plus incisifs et plus aigus*. Le mouvement *ascendant* est le mouvement *générateur de son*, aussi exprime-t-il, dans notre art, la force motrice, vibrante, créatrice, tandis que le mouvement descendant n'est qu'un retour à une moindre volubilité du son; le mouvement ascendant est un commencement, un départ plein de vie, — le mouvement descendant est déjà un arrêt, une extinction graduelle de la sonorité, une fin... C'est dans les sons les plus aigus, les plus affinés, dans les sons déli-

vrés de la pesanteur de la matière que se meut la « subjectivité émancipée »; c'est vers eux qu'elle s'élève dans l'exubérance de la joie comme dans le désespoir de la douleur qui lutte et cherche une issue. — L'absence totale de la région aiguë, dans une œuvre musicale, implique surtout l'idée de calme, de résolution, de pressentiment, de solennité, de gravité menaçante; mais elle peut aussi, dans une œuvre agitée, caractériser le travail profond et latent, la lutte sourde contre l'oppression ou les entraves de tout genre. »

Cette définition de l'intonation du son renferme un mélange de *vérités* essentielles et d'*erreurs* ou d'*exagérations* dont je puis abandonner la critique à un esthéticien des plus remarquables, à H. Lotze. Sans faire d'allusion directe aux affirmations de Vischer-Köstlin, ce dernier en relève très habilement les erreurs, dans ses propres études sur ce sujet. Mais il est surprenant de voir comment Köstlin, partant de l'idée étrange du « grave » inanimé et presque atone (sans sonorité), en arrive à établir *quatre régions sonores*, correspondant aux *quatre catégories de la voix humaine :* basse, ténor, alto, soprano. Il caractérise du reste fort joliment chacune d'elles, en disant que la *basse* est « sourde, pesante, gauche, mais sérieuse, puissante et foncièrement masculine », le *soprano* « clair, léger, fin, tout empreint de jeunesse et de grâce féminine, à la fois agile et tendre, mais aussi parfois tranchant, pénétrant, incisif ». Quant au *ténor*, il est « grave par rapport au soprano, mais soprano à son tour par rapport à la basse, avec toutes les propriétés du soprano, *à l'exception du caractère incisif* (?) qui, naturellement (!), lui manque; la clarté, la douceur, le naturel, unis à la virilité, mais sans la profondeur substantielle, ni la puissance, en sont

donc les caractères essentiels ». L'*alto*, enfin, est « la basse du soprano, l'élément féminin, sans la naïveté juvénile ni la finesse incisive, la grâce alliée à la maturité, la tendresse avec quelque chose de grave et de vigoureux ». Köstlin note bien que les contrastes et les rapports ressortent le mieux lorsqu'il s'agit de *voix humaines;* mais il ne remarque pas que *la voix humaine est* précisément l'*échelle à laquelle on mesure l'élévation du son*, et que la valeur esthétique de la région extra-grave et de la région suraiguë a son origine dans le simple fait que les limites de la voix sont franchies dans un sens ou dans l'autre.

La définition de l'intonation du son par Gustave Engel[1] renferme, elle aussi, une erreur, mais autre que celle de Köstlin. Engel écrit : « Les sons les plus aigus et les plus graves sont faibles ; la puissance va en augmentant, à mesure que des deux extrémités on se rapproche du centre. » La remarque suivante est déjà meilleure : « La puissance s'impose au grave par son volume, à l'aigu par son intensité ». Mais voici, plus loin, une affirmation absolument insoutenable : « Le siège naturel du *crescendo*, dit-il, est donc (!) à la fois de la région grave et de la région aiguë vers la région moyenne ; celui du *decrescendo*, inversement, de la région moyenne vers les deux régions extrêmes. » Il suffit d'évoquer les sonorités de la contrebasse, du tuba, de la petite flûte, pour écarter l'illusion que les sons les plus graves et les sons les plus aigus seraient faibles ; quant à la valeur *typique* du *crescendo* allant de l'aigu au médium, elle est une invention personnelle d'Engel.

Il est évident qu'en établissant sa définition, Engel — qui est chanteur pédagogue — a songé à la valeur fondamentale

1. *Æsthetik der Tonkunst* (1884).

de l'étendue de la voix humaine. Il a bien entrevu l'importance de la région sonore moyenne que cette étendue détermine, mais il se laisse entraîner par là même à une contradiction première avec l'expérience générale. Nous noterons encore ici une particularité de la théorie du même auteur, qui consiste à expliquer le manque de puissance des sons les plus aigus par l'absence d'harmoniques, dont la limite très rapprochée de l'échelle tonale ne permettrait pas la formation. Or, la flûte nous fournit déjà un exemple contraire, avec la force de son registre aigu et la douceur de son registre grave. Et comment, avec un tel principe, on pourrait prouver la nécessité que les sons les plus graves de la contrebasse par exemple soient plus doux que les plus aigus, c'est ce que notre esthéticien se garde bien de nous dire. Quiconque a entendu, ne fût-ce qu'une fois, une montre de 32′ alimentée d'air en suffisance, ne s'attardera guère aux fausses conclusions d'Engel. Pour ce qui concerne les instruments à archet, on peut affirmer qu'il n'existe aucune différence d'intensité entre les sons aigus et les sons graves, la puissance du son étant réglée par l'attaque de l'archet; tout au plus les dimensions insuffisantes de la table d'harmonie peuvent-elles empêcher les sons les plus graves du violon et de l'alto de déployer toute leur intensité. Dans les instruments à vent, quels qu'ils soient, les sons harmoniques (c'est-à-dire obtenus par une augmentation de la pression du souffle qui fait « sauter » le son à l'octave, à la douzième, à la double octave ou à la dix-septième supérieures) sont beaucoup plus puissants que les sons naturels ; c'est pourquoi, toutes proportions gardées, les sons graves de la flûte sont tout aussi faibles, par rapport aux sons aigus, que ceux du trombone, bien qu'ils appartiennent au médium de l'échelle tonale.

Richard Wallaschek, qui réfute avec soin[1] les idées d'Engel au sujet de l'intonation, en arrive, par un phénomène étrange, à nier la conception du son aigu et du son grave en soi. Où commence, dit-il, la région aiguë, où la région grave ? L'homme n'a-t-il pas aussi une voix aiguë et la femme une voix grave ? Certes. Un seul et même son paraît aigu, lorsqu'il est proféré par un homme, grave lorsqu'il l'est par une femme. L'*ut* aigu du ténor sonne aussi haut que celui du soprano, bien que ces deux sons soient à une octave de distance. *Ce n'est pas du nombre de vibrations d'un son que résulte l'impression d'élévation de ce son, mais de l'ensemble connexe dans lequel nous l'entendons ; l'acuité et la gravité d'un son ne sont, en définitive, que des conceptions relatives* ». On ne trouvera certainement pas la solution du problème, en en transposant ainsi la donnée dans les conditions particulières de cas spéciaux, dans lesquels le jugement est influencé par toutes sortes d'associations et d'éléments secondaires.

Il est probable qu'en considérant les sons très graves comme plus faibles que ceux de la région moyenne, Engel a été induit en erreur par les expériences faites à la sirène, et qui, d'après Helmholtz[2], confirmeraient ce fait. Mais Helmholtz ajoute, avec beaucoup d'à-propos, qu'il est nécessaire d'augmenter considérablement la puissance des vibrations pour les sons très graves, si l'on veut que l'oreille perçoive une impression aussi forte que celle que lui donnent les sons aigus. Le fait que la force des poumons d'un homme ne suffit pas pour produire, dans le registre grave de la flûte, des sons comparables à ceux d'une montre de 8′, à l'orgue, ne prouve

1. Dans son *Æsthetik der Tonkunst.*

2. *Die Lehre von den Tonempfindungen*, etc. (1863 ; éd. française par G. Guéroult : *Théorie physiologique de la musique* etc., Paris, 1874).

en aucune façon que ces sons soient faibles ! De fausses conclusions de ce genre ont malheureusement obscurci trop souvent le jour qui commençait à se faire sur certains problèmes de l'esthétique musicale. J'ai déjà fait remarquer que les travaux approfondis de Helmholtz sur le rôle des harmoniques dans la formation du son (timbre), sur les battements, sur les sons résultants, etc., avaient intéressé Rob. Zimmermann à tel point qu'il en oublia de parler de la conception du son au point de vue de l'intonation. Bien plus, on chercherait en vain, même dans la « Théorie physiologique, etc. », une étude sérieuse de ce problème. Les passages qui se rapportent à notre sujet, dans les deux premières parties, à proprement parler physiologiques, de l'œuvre de Helmholtz, seront bien vite réunis : « Ce qu'on entend par intensité et par intonation de son, je n'ai pas besoin de l'expliquer. » « L'intonation dépend seulement de la durée de la vibration, ou, ce qui revient au même, du nombre des vibrations... Le son est d'autant plus aigu que le nombre des vibrations est plus considérable, ou que la durée de la vibration est moindre. »

La troisième partie de l'ouvrage, qui s'occupe des sons en tant que matériaux de l'art musical, semblait destinée à nous éclairer, entre autres, sur la valeur esthétique de l'intonation ; il n'en est pas question. Helmholtz se fait une idée beaucoup trop haute de la liberté absolue du musicien vis-à-vis des matériaux de son art ; il n'insiste pas suffisamment sur la valeur émotive déterminée de chacun des éléments de cet art, valeur telle qu'ici, plus encore que dans d'autres arts, leur emploi ne saurait être arbitraire. Voici, du reste, le début du célèbre chapitre XIV (Tonalité de la musique homophone) : « La musique a dû choisir et façonner elle-même le matériel artistique qui lui sert à la construction de ses œuvres. Les

arts plastiques le trouvent à peu près tout formé dans la nature qu'ils s'efforcent de reproduire; les couleurs et les formes y sont données dans leurs traits principaux. La poésie le trouve tout fait dans les mots de la langue. L'architecture peut aussi, il est vrai, se créer à elle-même des formes, mais elles sont en partie commandées par des considérations techniques et non purement artistiques. *Seule, la musique a, dans les sons de la voix humaine et des instruments, un matériel d'une richesse indéfinie, sans forme arrêtée* (!), *absolument souple* (!), qu'il s'agit de façonner d'après des principes purement artistiques, sans jamais être arrêté par des considérations d'utilité comme dans l'architecture, par l'imitation de la nature comme dans les arts plastiques, ou par une signification symbolique déjà donnée aux sons, comme dans la poésie. » Quelques lignes plus loin, déjà, l'auteur attire l'attention sur le fait que « dans la musique de tous les peuples connus, la hauteur du son, dans les mélodies, varie par degrés et non d'une manière continue ». Puis il passe définitivement au domaine des rapports harmoniques des sons entre eux. Il n'y a pas un mot de plus sur l'importance de l'intonation.

Henri-Adolphe Köstlin, le neveu du collaborateur de Fischer, n'a fourni, dans son étude d'esthétique[1], aucune contribution au sujet qui nous occupe. Quant à Théodore Fechner, il est, lui aussi, tellement absorbé par le problème de la parenté des sons, etc., que son ouvrage[2] ne renferme qu'une pauvre remarque (I, p. 166) sur la valeur de l'intonation du son : « Lorsqu'il s'agit de sons, le sentiment de l'élévation

1. *Die Tonkunst*. Einführung in die Æsthetik der Musik (1879).
2. *Vorschule der Æsthetik* (1876).

progresse avec le nombre des vibrations, d'une manière continue et sans qu'il y ait changement de caractère; par contre, lorsqu'il s'agit de couleurs, nous constatons une série d'impressions de caractère différent, rouge, jaune, bleu, et qui n'ont rien de commun avec les diverses sensations de l'élévation des sons. »

Ce sont Hermann Lotze et Carl Stumpf qui cherchent le plus sérieusement à déterminer l'essence même de l'intonation.

Voici le passage le plus important de Lotze[1] sur ce sujet : « Les sons nous apparaissent comme les membres d'une série *ascendante*, et leur *élévation* progressive vient du nombre toujours plus grand des vibrations qui en sont la cause. Mais, si je mentionne la source physique de l'échelle tonale, c'est pour mieux faire ressortir la nature tout autre de l'*impression* qu'elle produit. Il y a évidemment progression soit dans le degré d'acuité des sons perçus, soit dans le nombre croissant des vibrations. Toutefois l'augmentation d'acuité ne rappelle nullement, comme son origine pourrait le faire supposer, une augmentation de nombre; elle remplace bien plutôt celle-ci par une impression très particulière, une sorte d'*augmentation* d'*intensité qualitative*, c'est-à-dire de vitalité. En effet, l'acuité progressive n'implique pas la force progressive d'une qualité qui resterait toujours la même (!) ; elle consiste, au contraire, dans *le passage d'une qualité à une autre qualité* qui, par cela même en quoi elle diffère de la première, est un certain « plus » ou « moins » que celle-ci. Ce n'est pas tout. Les sons élevés nous paraissent, en rapport avec leur acuité croissante et indépendam-

1. *Geschichte der Æsthetik in Deutschland.*

ment de leur puissance, de plus en plus minces, pointus, aigus, les sons graves de plus en plus larges et obtus; or, bien qu'empruntées à la terminologie des rapports d'*espace*, ces expressions désignent, en dehors (!) de toute comparaison, un fait d'expérience sensorielle. Peut-être cette particularité vient-elle de ce que les vibrations du son aigu sont plus brèves que celles du son grave, puisque leur fréquence est plus grande dans un même temps donné. Quoi qu'il en soit, et telle qu'elle se révèle à notre conscience, l'échelle tonale nous rend sensible tout un monde de formes d'activité possibles. Abstraction faite de son intensité, chaque son — autrement dit chaque révélation d'une *activité intérieure* — a, par le fait même de sa nature qualitative, une vitalité appréciable et plus ou moins grande. Mais cette activité se neutralise elle-même dans deux sens; elle devient impossible et le son sort du domaine perceptible à l'ouïe, lorsque la vitalité, l'acuité de ce son augmente à tel point que le corps d'où la vie devrait surgir s'amincit et disparaît graduellement; de même, le son est annihilé, lorsque, dans les degrés les plus graves de l'échelle tonale, la largeur et la masse de l'élément sonore deviennent un obstacle à sa mobilité. Ainsi les sons les plus aigus sont comparables à un mouvement dont la rapidité augmente à mesure que diminue le corps soumis à ce mouvement; les sons les plus graves, à un mouvement dont la lenteur s'accentue à mesure qu'augmente la masse du corps soumis à ce mouvement. »

Lotze prévient une critique de sa définition, qui redresse celle de Vischer-Köstlin en plus d'un point important, en ajoutant que tout ceci n'est qu'images « transcrivant d'une façon arbitraire et nullement complète ce qui fait le fond même de l'impression sensorielle. Mais, dit-il, si l'impression

sensorielle pouvait s'exprimer dans sa totalité, au moyen de concepts, elle perdrait précisément ce par quoi elle est supérieure à la simple répétition de l'idée ; car elle ne doit pas se borner à répéter l'idée, elle doit la rendre *perceptible à nos sens* ». La valeur esthétique de l'art consiste évidemment, d'après Lotze, dans ce revêtement par lequel l'idée devient directement accessible à nos sens. — Et si Lotze emploie à diverses reprises, dans le passage que nous venons de citer, le terme d' « échelle tonale », il n'entend point exclusivement par là l'*ordre gradué* des sons de notre musique; tout ce qui concerne la différenciation de l'intonation s'entend ici en dehors de toute détermination d'intervalles et de tout rapport de parenté des sons.

Stumpf[1] rejette, en passant, l'idée d'une valeur *relative* de l'intonation (voir p. 37), et il affirme qu' « aucune sensation n'est en soi quelque chose de relatif, bien que des relations se fondent sur toutes nos sensations » ; mais il ajoute que les expressions « haut » et « bas », fréquemment employées dans le domaine sonore, le sont certainement au figuré et impliquent une association d'idées. D'autre part, l'auteur précise son opinion dans le § 11, dont les quarante pages sont consacrées à l'intonation, en ce sens que « l'association d'idée d'espace ne serait pas indispensable pour que nous comprenions la signification de ces termes, et que nous concevions en conséquence certains phénomènes sonores » ; or que signifie ceci, sinon que l'association d'idées n'existe pas à proprement parler, lorsque nous constatons des « intonations », mais que les qualités particulières désignées souvent par des qualificatifs « haut » et « bas », le sont à défaut de termes

1. *Tonpsychologie* (1883, 1890; 2 vol.).

exprimant mieux leur essence? « C'est un fait connu, dit Stumpf, que non seulement les sons, mais toutes les sensations, tous les jugements des sens, voire même les idées abstraites nous apparaissent transposées dans le domaine de l'espace, sous l'empire d'une sorte de nécessité psychologique. » Ainsi les mots grand, petit, sur, dessous, devant, derrière, ample, inclus sont des expressions empruntées à notre conception de l'espace, mais avec lesquelles nous opérons dans tous les domaines. Le même auteur affirme ensuite que l'un des problèmes les plus importants de la psychologie musicale consiste à expliquer « pourquoi ce symbolisme de l'espace s'implante avec une puissance toute particulière dans le domaine des sons », et « pourquoi nous concevons précisément l'échelle tonale comme une échelle ascendante » ; il ajoute bien, du reste, qu'il ne songe pas à la gamme proprement dite, mais « à l'impression générale de mouvement ascendant que produit toute succession de sons dont le nombre de vibrations va en augmentant, ou même *toute série sonore continue* (non graduée) réalisant cette dernière condition ». Une comparaison assez détaillée des termes employés, dans les différentes langues, comme équivalents de grave et d'aigu, de « bas » et de « haut », révèle une très grande unité de conception fondamentale. Le βαρύς (lourd, pesant) des Grecs implique bien l'idée d'attraction vers le « bas », tandis que ὀξύς (pointu) éveille plutôt une idée de progression vers le « haut ». Grecs et Romains, de même que tous les musiciens du moyen âge, eurent la même conception que nous des mouvements ascendant et descendant d'une succession de sons. Enfin Stumpf en appelle à un sinologue de renom (dont l'opinion m'a été confirmée par le professeur Conrady, de Leipzig), pour détruire la légende répandue

par Ambros et d'après laquelle les Chinois auraient fait usage des dénominations « haut » et « bas » dans un sens inverse au nôtre ! Je rappellerai encore, pour compléter l'exposé de Stumpf, les termes *uallon*, *nider*, *uf*, *obenan*, *nidenan*, des traités musicaux de Notker, en vieux haut allemand[1], traités qui renferment aussi l'expression *grobi* (*geroubi*, *geroborore*, *gerobusten*) pour *tief* (c'est-à-dire bas) ; cette dernière expression s'est du reste conservée jusqu'à ce jour dans la nomenclature allemande des jeux d'orgue (*Grobgedakt*), et le théoricien Grobstimm, au début du XVIIe siècle, avait hellénisé son nom en *Baryphonus*. L'énigmatique *hypate* des Grecs, pour le son le plus grave du tétracorde (alors que ὕπατος signifie « le plus haut »), peut sans doute s'expliquer d'une façon beaucoup plus simple qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, par la position de la lyre pendant le jeu : l'instrument étant fortement penché, il est probable que la corde correspondant au son le plus grave se trouvait en haut. On rencontre un procédé analogue dans la tablature italienne de luth, dans laquelle la corde la plus aiguë est attribuée à la ligne inférieure de la notation, tandis que c'est l'inverse dans la tablature française.

Il est encore un point sur lequel je suis en désaccord avec Stumpf. Ce dernier doute que chaque son soit, en quelque sorte, localisé dans l'espace sonore : « Un son isolé, dit-il, peut bien être accompagné de la représentation de sa place (touche, clef, etc.) sur tel ou tel instrument, si nous connaissons l'instrument en question ; mais si nous ignorons sa technique, cette sensation n'existe même pas. » Stumpf confond ici le point de départ du son avec l'idée d'espace qui s'attache à la sensation et fait que le son nous paraît « haut » ou « bas ».

1. Cf. Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (p. 266-269).

Toutefois il entend évidemment dire, par là, qu'aucune idée de ce genre ne s'allie à la perception du son isolé. Or ceci est faux et en complète contradiction avec les arguments du même auteur contre la simple relativité de l'intonation (voir p. 42). Il est probable qu'en écrivant ceci, Stumpf se sera représenté un son moyen, et qu'il aura été induit en erreur par le fait que ce son n'était ni particulièrement « haut », ni particulièrement « bas ». Pour être conséquent, il faudrait de la négation d'une qualité d'intonation du son isolé conclure à la simple relativité. Le scrupule que Stumpf formule immédiatement après tombe malheureusement à faux ; il affirme (! ?) en effet que « nous n'allions consciemment à un son d'acuité déterminée aucune idée d'élévation déterminée dans l'espace, à un intervalle séparant deux sons aucune idée de *distance déterminée* — car quelles seraient-elles ? Ainsi, le fait même de l'association devient douteux, et *le transfert des termes* d'un domaine dans un autre *ne semble pas impliquer*, en fin de compte, *le transfert des conceptions* ». Quelque acceptable que puisse paraître la conclusion d'après laquelle il n'y aurait pas réelle association d'idée d'espace, dans l'emploi des termes « haut » et « bas », utilisés à défaut d'autres pour exprimer des sensations d'un ordre particulier, — les prémisses de ce raisonnement n'en sont pas moins fausses. En effet, il est certain, premièrement, que nous allions à chaque son l'idée ou la sensation de sa situation dans un espace nullement illimité, et que cette sensation est d'autant plus exacte que les limites de l'organe sonore sont moins perceptibles ; deuxièmement, que la représentation de la distance qui sépare deux sons successifs est tout à fait précise, et qu'elle se mesure sinon par centimètres ou par mètres, du moins par octaves, quintes, etc. La distinc-

tion évidente entre les mesures de *durée* (mètre, rythme, mesure, mouvement) et les mesures d'*espace* (intervalles), dans les formations mélodiques et dans les différentes positions des accords, est particulièrement propre à démontrer l'*immanence de représentations d'espace*, dans la perception consciente des degrés d'élévation du son.

Stumpf va plus loin que Lotze, et approfondit notablement le problème de l'intonation, en établissant une distinction entre le changement continu de hauteur des sons et celui qui s'opère par degrés. Il est vrai qu'Aristoxène connaît déjà cette distinction, mais il la formule uniquement pour opposer à la cadence du langage parlé, qu'il considère comme constante, continue (συνεχής), celle du chant, ou, en général, de la musique qui, d'après lui, serait graduée (διαστηματικός). Stumpf, lui, se demande s'il n'y a pas, dans la musique aussi, *un changement continu de l'intonation des sons*, sinon dans la sensation, du moins peut-être dans la conception. Tandis que Wundt[1] oppose à l'hypothèse de Helmholtz sur les fonctions de la *membrana basilaris*, la continuité de la sensation sonore et le passage presque imperceptible d'une sensation d'élévation à une autre, comme autant de faits certains, Stumpf est convaincu de la justesse des théories acoustiques de Helmholtz à tel point qu'il met en doute la possibilité d'un changement vraiment continu de la hauteur des sons, du moins en ce qui concerne la sensation. « En fait, et pour peu que les conditions de formation du son soient normales, l'attention la plus soutenue ne parvient pas à remarquer, dans un passage prétendu continu d'*ut* à *sol*, une pluralité de sons intermédiaires. On peut supposer néanmoins qu'il se forme une série secrète

1. *Physische Psychologie* (I, 315).

de sensations, si peu distinctes les unes des autres que nous ne pouvons en percevoir la différence. Le fait que les *sensations sonores* ne sont pas continues ne signifie du reste nullement que les *conceptions sonores* ne le soient pas non plus. On pourrait fort bien admettre la création spontanée de conceptions continues, arrivant à l'état de conscience pendant l'acte même de la sensation. » En s'appuyant sur les preuves que l'on a de phénomènes analogues en optique, Wundt se déclare d'accord avec F. Brentano, lorsque ce dernier dit que, peut-être, « tous les points morts entre les sons perçus seraient remplis au moyen d'actes spontanés et involontaires de l'imagination productrice. » Il termine son étude sur le sujet par cette réflexion philosophique : « La continuité de la perception est partout alliée à l'infini du contenu et vice-versa. » Wundt précise du reste son point de vue de la manière suivante [1] : « Le système des sensations sonores se révèle sous la forme d'une *diversité continue*, car on peut toujours parvenir d'un *son à un autre son de hauteur déterminée*, par un *changement continu de sensations*. La musique choisit dans cette continuité un certain nombre de sensations, séparées les unes des autres par de plus grands intervalles, et remplace ainsi la ligne sonore par une *échelle graduée*. Tout arbritraires qu'elles paraissent, ces subdivisions n'en reposent pas moins sur les rapports des sensations sonores » (c'est-à-dire sur l'analogie ou la parenté des sons, provenant de la communauté des harmoniques). La continuité de la progression d'élévation des sons est donc bien, pour Wundt, *un fait de la psychologie ;* mais cette continuité n'aurait guère d'importance au point de vue *musical*, parce

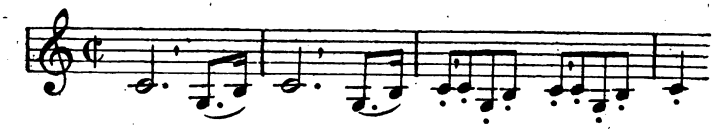
1. *Grundriss der Psychologie* (2e édit., 1897).

que notre art l'*ignore* et la remplace par une échelle.

Je crois cependant que, en réalité, le changement continu de hauteur des sons joue un rôle très important dans la conception qui résulte des sensations sonores, un rôle qu'aucun des auteurs cités n'a suffisamment considéré, et que plusieurs d'entre eux n'ont pas même remarqué. J'irai jusqu'à prétendre que *le principe de la mélodie réside dans le changement non pas gradué mais continu de la hauteur du son*, et que l'échelle, simple graduation des changements de hauteur, ne sert qu'à préciser le degré de la modification survenue. Si la musique est vraiment l'expression d'un sentiment à l'état de formation, de devenir, elle ne saurait se passer du changement progressif de la hauteur des sons, de la tension et du relâchement graduels. Sans cette *liaison* des différentes régions sonores, par le *passage* insensible de l'une à l'autre, nous nous trouverions en face d'un fait analogue au simple déplacement des objets dans l'espace, dont Lotze[1] dit qu'il est à la fois inintéressant et incompréhensible au point de vue esthétique. Dans un cas comme dans l'autre, c'est « *l'accomplissement simultané du mouvement* » *par la volonté*, la *récréation* de ce mouvement par l'esprit, qui transforment la série existante de degrés imperceptibles en une ligne sonore continue. Le passage de la mélodie d'*ut* au *sol placé une quinte plus haut, ne correspond* pas à la fixation de deux qualités qui n'auraient d'autre rapport que celui de temps, l'une étant passée, l'autre présente ; — ce passage est une *marche*, une *progression* d'un son vers l'autre, *à travers l'espace qui les sépare*. Le passage *legato* d'un son à un autre son, de hauteur déterminée, est, pour le compositeur

1. *Geschichte der Æsthetik*, p. 79.

comme pour l'auditeur, *l'équivalent* réel d'une augmentation ou d'une diminution de tension, non pas l'échange brusque de deux degrés différents de tension. Bien plus, j'ai insisté ailleurs [1] sur le fait que nous concevons même le *staccato* dans le sens d'un changement continu d'élévation du son, lorsque les notes qui le composent appartiennent à une même unité, à un même motif. Nous avons nettement conscience, dans le *staccato*, « de la suppression des fragments de ligne sonore continue qui séparent les sons les uns des autres » ; dans le *legato*, par contre, il nous semble bien que la transition existe, mais que son exécution est trop rapide, pour que nous percevions les degrés de tension intermédiaires. Seuls, les points de départ et d'arrivée parviennent distinctement à l'état de conscience. Je voudrais cependant faire remarquer ici déjà, par anticipation, que ces conceptions sont soumises à l'influence très grande du *phraser*, de la subdivision logique de la mélodie en ses éléments premiers d'expression. Les moindres de ces éléments, les plus petits « gestes de l'émotion » (Nietzsche) exigent la continuité de conception, pour la compréhension totale de leur contenu musical ; ils la négligent, par contre, lorsqu'il s'agit de marquer les limites de chacun d'entre eux. Nous constaterons aisément ces faits, par exemple, au début du premier *allegro* de la symphonie en *ut* majeur, de Beethoven :



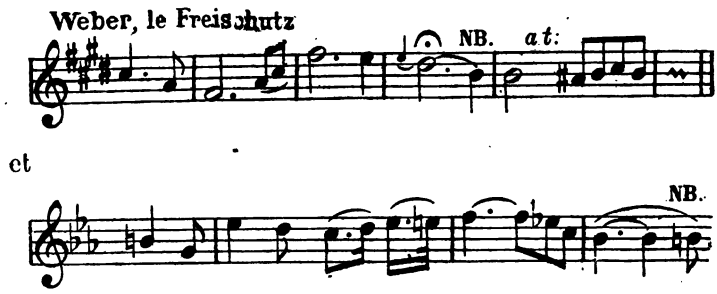
Le premier *ut*, prolongé, est un son isolé dont la qualité

1. *Wie hören wir Musik?* (1888 ; 3e conférence).

d'intonation n'a tout d'abord de valeur que par elle-même — notons, en passant, qu'il s'agit d'un son central par excellence, puisque le son *ut* est le vrai centre du domaine sonore, et que le ton d'*ut* majeur est, à son tour, le centre de conception de tout le système tonal — ; puis vient, en tant que geste déjà expressif, la marche ascendante réitérée du *sol* grave à ce même *ut*, en passant par *si*. Dans la troisième mesure, alors que le mouvement devient plus violent, un fragment se détache de l'*ut* lui-même et descend au *sol*, pour remonter à *ut*, en passant de nouveau par *si*. Je prétends donc que, *à l'intérieur* de chacun de ces motifs (séparés les uns des autres par le signe '), la conception dans le sens d'un changement continu de hauteur du son, d'une *progression*, est tout indiquée, et qu'elle existe en fait chez le musicien. D'autre part, les différents motifs sont réellement détachés les uns des autres (au signe ') par un moment d'indifférence pour l'espace qui sépare les deux sons ; on a l'impression de l'arrêt du son sur une qualité (*ut*), et de sa reprise sur une autre, ou, parfois aussi, sur la même (répétition de son : *ut*, *ut*), ce qu'on remarque, entre autres, dans la troisième mesure de notre exemple. Nous n'approfondirons pas davantage ici ce sujet, nous contentant d'avoir apporté à *la théorie* dite *du phraser* une contribution nouvelle et de quelque importance. Le naturel de cette conception d'une échelle graduelle, dans le sens d'une ligne continue — du moins dans le *legato*, et à l'intérieur du motif, — est sans doute la raison pour laquelle la sensibilité esthétique affinée s'insurge contre l'introduction de la continuité réelle de la progression sonore, ou que, du moins, elle l'admet seulement dans des cas spéciaux et très rares. Le *portamento* vocal, que les virtuoses de l'archet peuvent imiter en glissant le doigt sur la corde vibrante, produit évi-

demment l'impression d'une révélation gauche de la nature, ou d'un secours, trop peu dissimulé, tendu à l'activité de l'imagination musicale ; — on comprend qu'il froisse l'oreille délicate aussi bien que le sentiment cultivé. Il est certain cependant qu'employé avec tact, et d'une manière exceptionnelle, le *portamento* peut renforcer considérablement l'expression[1].

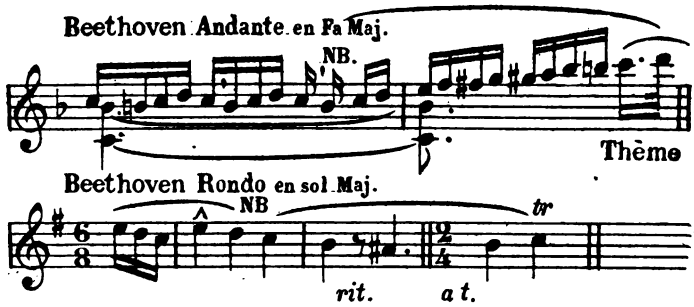
Qu'on me permette de signaler ici, car je n'en retrouverai probablement pas l'occasion, le cas peut-être unique dans lequel le *portamento* paraît si normal qu'on se prend à regretter qu'il soit irréalisable au piano et sur les instruments à vent. Il s'agit de ces motifs entre lesquels la conception de la ligne sonore continue subsiste, par le fait que la note finale du premier motif est reliée à la note initiale du second, au moyen d'une sorte de coulé transitoire, — le « guidon » ou les « notes de soudures » de M. Lussy[2]. En voici des exemples dans la musique vocale :



1. Tous ceux qui ont entendu la grande cantatrice Hermine Spiess interpréter la *Rhapsodie* de Brahms (pour alto solo, chœur d'hommes et orchestre), se rappellent la puissance expressive du *portamento*, aux mots *Fülle der Liebe*.

2. *Traité de l'expression musicale* (1873).

et dans la musique instrumentale :



Le chromatisme du passage de Beethoven (comme, du reste, tout chromatisme) est la forme d'une échelle graduée qui se rapproche le plus de la ligne continue.

Nous avons établi, contrairement à Stumpf, que la conception de l'intonation, en d'autres termes la conception des sensations qualitatives résultant de la durée et de la fréquence des vibrations, est en réalité une forme de conception d'espace, mais que cette forme, loin de reposer sur une association d'idées, est elle-même l'impression directe de l'excitation sonore. L'effet bien connu de la répétition d'un même son, au milieu d'une succession mélodique, est la meilleure preuve que nous ayons de ce fait. A condition seulement que le rythme soit égal, cette répétition produit l'impression d'une sorte de piétinement, avec le sentiment tout particulier de contrainte qui résulte de la marche sur place. On sait, en outre, qu'un son prolongé et d'intensité égale éveille en nous l'idée de repos, d'immobilité ; c'est assez dire que le mouvement vibratoire des corps élastiques, indispensable à la formation du son, n'est pas perçu comme mouvement, mais que, seul, le changement de fréquence

des vibrations produit l'impression de déplacement dans l'espace.

La désignation de l'effet des différentes intonations (constantes, fixes) comme autant de *qualités* différentes, n'est pas aussi naturelle qu'on l'admet généralement depuis Vischer et Lotze ; pour le moins faudrait-il ajouter que cette qualité est le résultat de deux déterminations *quantitatives* différentes et qui se croisent, la vitalité (intensité) et le volume. On ne saurait certainement pas expliquer par la simple disposition des sons dans l'espace, en tant que « hauts » et « bas », ce fait que le mouvement sonore est conçu comme une augmentation ou une diminution de la puissance de volonté qui se manifeste en lui. S'il est vrai que ces impressions ne sont point fournies par le mouvement d'élévation seul, mais par la combinaison de ce dernier avec des changements dynamiques et agogiques, il n'en est pas moins certain que le déplacement dans l'espace n'a en soi aucune valeur positive, ni négative. La qualité du son, déterminée par son intonation, est bien plutôt une résultante, dont les composantes sont la grandeur et la fréquence des vibrations génératrices du son. Bien que ni l'un ni l'autre de ces facteurs ne soit perçu en toute conscience, d'après les rapports numériques effectifs ou relatifs, on ne peut nier que tous deux participent à l'élaboration de la sensation qualitative. La dénomination de « sons graves » (*gravis* = lourd), que nous avons empruntée aux Grecs et aux Latins pour les sons les plus bas de l'échelle, indique clairement que les sons du haut de l'échelle nous paraissent plus « légers », moins gênés par la masse du corps vibrant ; de même, la dénomination de « sons aigus », également empruntée aux anciens pour les sons les plus hauts, et celle de *grob*, en vieil allemand, pour les sons les plus bas

de l'échelle, révèlent une sensation de diminution graduelle de la masse sonore, à mesure qu'on s'élève dans l'échelle tonale. Or, cette diminution de la masse, dans le mouvement ascendant, est, en soi, une progression négative, tout aussi bien que l'augmentation du nombre des vibrations en est une positive. Si Vischer-Köstlin voyait, dans la série ascendante, la marche du « silence » vers la « sonorité réelle », il négligeait la diminution de la masse vibrante et mesurait uniquement l'accroissement de vitalité ; si Engel considérait les sons les plus graves aussi bien que les plus aigus comme faibles, et cherchait dans la région intermédiaire le siège de la puissance sonore, c'est que son jugement était établi seulement sur l'affaiblissement graduel du mouvement au grave, et sur le rétrécissement des vibrations à l'aigu. Il ne faudrait donc pas s'étonner outre mesure si quelque antipode de Vischer-Köstlin venait à prétendre que le vrai mouvement positif est le mouvement descendant, parce que la sonorité s'accroît à mesure que le son devient plus grave, ou encore que les sons aigus ne sont, à proprement parler, pas encore des sons, parce qu'ils manquent de plénitude et de substance propre.

Nous avons du moins, maintenant, la certitude qu'une mélodie ascendante n'est pas plus nécessairement, ni dans tous les cas, l'équivalent d'une progression positive, qu'une mélodie descendante le serait d'une progression négative. C'est seulement avec le secours d'autres facteurs élémentaires, représentant eux-mêmes un mouvement positif ou négatif, que l'une des composantes de l'impression d'intonation — l'augmentation du nombre des vibrations ou celle de la longueur des ondes sonores — ressortira avec évidence comme base de progression positive, tandis que l'autre composante sera écartée de notre champ de conception. Au reste

nous aurons à revenir sur ce point, dans le chapitre consacré à la dynamique et à l'agogique des sons et des séries de sons. La tendance générale persiste, malgré tout, d'établir un rapport direct entre le mouvement ascendant de la mélodie et l'idée de progression proprement dite, d'évolution positive; et ceci s'applique déjà, en partie, par une insuffisante distinction entre les différents facteurs élémentaires des successions sonores — intonation, intensité, durée, — facteurs qui concourent à la formation de l'œuvre musicale vivante, et s'allient du reste, le plus souvent, pour donner une seule et même idée de progression. Mais il y a plus : le fait que *toute musique est vocale à l'origine* (Spencer) et que les ressources de la voix humaine servent de base à toutes nos appréciations, à tous nos jugements, exerce une influence déterminante sur nos impressions musicales. L'intonation de sons aigus exige une tension de plus en plus grande des cordes vocales, à mesure qu'on s'élève dans l'échelle tonale; de même, l'accroissement de l'émotion, en tant qu'augmentation générale des fonctions vitales, a pour résultat immédiat un renforcement de l'intensité sonore, aussi bien dans le langage parlé que dans le chant. On comprend donc que l'augmentation de l'élévation et de l'intensité du son soit l'expression naturelle et instinctive de l'émotion croissante, et que, si celle-ci s'affaiblit, l'intonation du son baisse, son intensité diminue et son mouvement ralentisse. Les psychologues savent depuis longtemps que la formation spontanée de conceptions sonores est accompagnée d'une sorte de chant intérieur et « atone » ; des recherches très délicates ont prouvé qu'il s'agit de contractions presque imperceptibles des muscles du larynx, reproduisant en petit les mouvements qu'exigerait l'intonation réelle des sons de la formule musi-

cale en question. Lotze[1] va plus loin encore, lorsqu'il affirme qu' « aucun souvenir de son, ni de sensation sonore ne peut exister sans être accompagné d'intonations silencieuses (!) et comme comprimées (!) ». Il note même « la difficulté que nous éprouvons à concevoir des sons très aigus ou très graves, dont l'intonation réelle est en dehors des limites de notre organe vocal ». Stumpf[2] a réuni toute une série d'appréciations de physiologistes[3] et de musiciens qui confirment l'existence de ces mouvements musculaires accompagnant la conception sonore et, parfois aussi, l'audition de sons réellement existants ; mais il ne l'a fait que pour mettre en doute, très catégoriquement, la nécessité de ces phénomènes accessoires. En effet, il ne manque pas non plus de musiciens et d'hommes de sciences qui nient l'existence des mouvements en question.

Une chose est certaine, c'est qu'il est possible de s'abstenir volontairement de ces contractions musculaires ; mais il n'en reste pas moins très probable que la conception sonore en sera gênée. Des sensations tactiles des doigts, pour le pianiste et le violoniste, des lèvres, pour le virtuose qui joue d'un instrument à vent, peuvent évidemment remplacer les sensations du larynx ; ce n'est toutefois pas là une preuve que l'on pourrait opposer à la valeur générale des contractions du larynx, pour ceux qui ne jouent d'aucun instrument et ne connaissent d'autre organe sonore que celui que la nature a donné à tous les hommes. Enfin, le compositeur de musique qui doit se représenter des sonorités, tantôt vocales, tantôt instrumentales, dans les successions, les mélanges et

1. *Medicinische Psychologie* (1852, p. 480).
2. *Tonpsychologie* (I, p. 153 et suiv.).
3. G.-C. Muller, Stricker.

les combinaisons les plus divers, n'ira pas loin, s'il se contente des sensations du larynx ; il est tout naturel qu'il se passera de leur secours plus aisément que le commun des mortels. Tout ceci n'infirme en rien cette assertion que le chant est la base réelle de tout exercice musical et que, par conséquent, il doit servir de norme à nos jugements sur les œuvres musicales de tout genre. Stumpf lui-même ne pourra nier que les petites contractions musculaires du larynx soient une preuve de la prééminence de la musique vocale. Mais cette sorte d' « appel » au chant n'est pas individuel à tel point qu'il suffise de dépasser les limites de son propre organe vocal, pour avoir besoin d'un mode exceptionnel d'appréciation des sons plus aigus ou plus graves. On peut, au contraire, affirmer que *l'étendue totale de la voix humaine* détermine une région moyenne si exactement appréciable, que les sons les plus aigus du soprano paraissent déjà très haut et les sons les plus graves de la basse très bas. Deux régions sonores distinctes existent encore pour tous les hommes, l'une au-dessus du soprano, l'autre au-dessous de la basse, la première dite suraiguë, la seconde extra-grave. Dans ses appréciations, l'individu se sent si bien membre de l'humanité, que la région vocale du sexe opposé au sien propre ne lui apparaît nullement comme quelque chose d'étranger ou d'inassimilable. Il n'est même pas possible de dire que la voix de femme semble aiguë à l'homme, ni la voix d'homme grave à la femme, car leurs limites ne concordent pas ; elles sont, bien plutôt, le complément indispensable l'une de l'autre, les deux parties d'un seul tout. Autrement, les sons de la quatrième octave produiraient déjà sur l'homme une impression de hauteur excessive, et ceux de la deuxième octave produiraient sur la femme une impression de profondeur exagérée, ce qui n'est

absolument pas le cas. Les sons aigus, pour l'homme, et graves, pour la femme, semblent réellement « moyens », et leur estimation, dans le domaine instrumental surtout, est libre de toute idée de la tension ou du relâchement des cordes vocales que leur intonation nécessiterait de la part de l'auditeur.

Quoi qu'il en soit, et ceci est de la plus haute importance, il résulte du rapport que nous établissons avec l'expérience personnelle de l'intonation une conception de tension croissante pour l'élévation graduelle du son, de tension décroissante pour son abaissement. Or, si l'on trouve quelque chose d'analogue dans la conception ou la sensation de chaque changement d'intonation — ce que personne ne nie, — il devient impossible de douter que la source en soit dans le *sentiment vocal*. Aucun philosophe ne s'avisera d'expliquer ce phénomène par l'expérience de la corde vibrante, ou par la tension de la colonne d'air enclose dans un instrument à vent, comme si c'était là un procédé plus simple et plus naturel !

CHAPITRE V

LE TIMBRE

Les *psychologues* et les *esthéticiens* ont coutume de considérer les différences d'intonation comme autant de « qualités » différentes du son ; les *musiciens*, par contre, désignent généralement tout autre chose par ces mots, à savoir le « timbre ». C'est là une notion que nous avons effleurée une fois ou deux, dans les pages précédentes, mais que nous devons maintenant étudier plus à fond. Si nous cherchons tout d'abord à opposer sommairement, l'un à l'autre, ces deux facteurs du son, l'intonation et le timbre, nous dirons que le timbre est une catégorie de qualités diverses qui différencient plus ou moins des sons de même intonation. L'*ut* de la troisième octave, par exemple,

qui occupe le centre même du système tonal, peut être donné non seulement par toutes les voix, mais aussi par le plus grand nombre des instruments de musique[1]. Mais, si son

1. La petite flûte et quelques instruments en cuivre, d'intonation très grave, font seuls exception.

« intonation » est indubitablement identique, dans tous les cas, il n'en est pas de même de la « qualité sonore » dont les multiples variétés portent précisément le nom de timbres.

Lorsqu'on parle du timbre en général, on comprend sous cette dénomination un élément dynamique, tel l'éclat vibrant de la trompette, telle la puissance majestueuse du trombone, etc. Si maintenant nous faisons abstraction de cet élément, et que nous supposions, pour un seul et même son, une intensité toujours égale (ce qui nécessiterait une atténuation de la sonorité des instruments en cuivre, un renforcement de celle des instruments en bois, etc.), il n'en reste pas moins une foule d'effets divers, de timbres au sens propre du mot.

Rob. Zimmermann[1] compare la simple intonation à la couleur élémentaire, les variations d'intensité du son aux jeux de l'ombre et de la lumière, son timbre à la couleur composée. Il dit, un peu avant (§ 496) : « La *fréquence et le nombre des vibrations* déterminent le *son abstrait ;* l'*intensité* et ce *quelque chose de particulier* que nous appelons le *timbre*, par quoi les sonorités du violon diffèrent de celles de la trompette, de la voix humaine, etc. — même lorsqu'il s'agit d'une intonation identique — forment le *son concret.* » Cette indication peut nous aider à concevoir la vraie nature du timbre, mais il faut tout d'abord que nous éliminions du son concret le facteur d'intensité. Et ceci n'est point aussi arbitraire qu'on pourrait le croire. Il est certain que l'intensité est un élément du son concret ; elle fait partie intégrante de chaque son qui vibre réellement, mais ni plus, ni moins que l'intonation qui, en fin de compte, reste bien la qualité essentielle du son. Nous nous rapprochons évidemment de la conception du timbre, si

1. *Loc. cit.*, § 497.

nous constatons que, dans une sonorité « concrète » et réelle, ni l'intonation, qui dépend de la fréquence des vibrations, ni l'intensité, qui provient de leur amplitude, ne participent à sa formation. Le timbre ne pourra donc être rien autre, en théorie, que la forme spéciale des ondes vibratoires, dans les limites fixées par la fréquence et l'amplitude des vibrations.

La science, dont c'est ici le domaine, a prouvé que les sons concrets ne proviennent pas de simples vibrations, analogues aux oscillations du pendule, — que les ondes sonores, résultant des alternatives de condensation et de dilatation du corps élastique vibrant, ne revêtent pas une forme curviligne telle que la densité aille en diminuant également du maximum de condensation au maximum de dilatation. Il ne s'agit donc pas d'oscillations dites de *sinus*, mais de vibrations qui ne peuvent être représentées graphiquement que par des courbes fort compliquées; les courbes se répètent, il est vrai, autant de fois qu'il y a de vibrations, mais chacune de ces dernières offre les phases les plus diverses de condensation et de dilatation. On peut cependant ramener ces formes vibratoires complexes à une série de vibrations de *sinus*, partielles mais régulières, se manifestant à l'intérieur des parties aliquotes de chacune d'elles. C'est là l'explication mathématique absolue de la série des harmoniques. On sait que chaque son musical, généralement admis comme « unique » et perçu comme tel, répond aux vibrations totales du corps élastique en mouvement; mais ce son est accompagné d'un grand nombre d'autres, plus aigus, dits *harmoniques*, et dont les oscillations sonores correspondent, au point de vue du nombre et de la fréquence, aux parties aliquotes des vibrations du son fondamental.

Il est impossible d'émettre le moindre doute sur l'exacti-

tude de cette déduction. Toutefois nous devons nous rappeler tout d'abord que la série des aliquotes dont on doit user pour pouvoir expliquer de cette manière les formes les plus complexes du mouvement, dans les limites d'une seule vibration, que cette série est infinie et qu'il faudra parfois des aliquotes très éloignées de l'unité, — ensuite, que la réalisation de la loi théorique se butte, dans bien des cas, à des obstacles insurmontables. Quoi qu'il en soit, l'esthétique n'a pas à s'occuper de cet état de choses. Elle n'aurait même pas à le faire, s'il était possible de fixer exactement et de décomposer en vibrations de *sinus* les formes vibratoires des sons de même hauteur, mais issus de sources sonores différentes, pas plus, du reste, qu'elle ne se préoccupe du rapport de dépendance existant entre les qualités d'intonation du son et le nombre absolu des vibrations qui correspondent à chacune d'elles. L'explication du timbre par le seul moyen des harmoniques contenus dans le son musical, n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire, en parcourant rapidement la *Théorie physiologique, etc.*, de Helmholtz, ou en adoptant quelques-unes de ses thèses principales ; mais je ne veux point dire par là que cet ouvrage n'ait fait faire d'immenses progrès à l'étude scientifique des rapports acoustiques. Si la qualité du timbre dépendait réellement du renforcement ou, au contraire, de l'absence de certains harmoniques, on constaterait la différence la plus grande entre les bourdons de l'orgue ou les instruments de la famille de la clarinette qui, par un phénomène étrange, sont privés d'harmoniques pairs, et les instruments qui possèdent la série complète ; d'autre part, le timbre des bourdons et celui de la clarinette devraient être identiques. On sait qu'il n'en est rien et que le jeu de clarinette, destiné à imiter, dans l'orgue, le timbre de l'instrument de

même nom, est non pas un jeu à bouche couvert (bourdon), mais un jeu d'anches.

Bien que Helmholtz considère les différences d'intensité des harmoniques, des premiers surtout, comme la source même du timbre, il ne manque pas d'ajouter ailleurs, dans sa *Théorie physiologique, etc.*, que les *bruits accessoires* qui accompagnent toujours la résonance des « sons concrets », sont d'une importance réelle pour la formation du timbre. Il ne va pas jusqu'à prétendre — on ne saurait vraiment le faire — que ces bruits pourraient être des harmoniques très aigus. Voici, du reste, ce qu'il dit à ce sujet : « Les sons qu'on obtient par un courant d'air, dans les instruments à vent, sont presque toujours accompagnés, en proportion variable, des bruissements et des sifflements que l'air produit en venant se briser sur les bords aigus de l'embouchure. Que l'on fasse vibrer, avec l'archet d'un violon, une corde, une verge ou une plaque, on entendra le grincement particulier que produit le frottement de l'archet... Habituellement, lorsqu'on écoute de la musique, on cherche à ne pas entendre ces bruits, on en fait abstraction à dessein, mais une attention plus soutenue les fait très bien distinguer dans la plupart des sons que produisent le souffle et le frottement... Les voyelles de la voix humaine ne sont pas exemptes des petits bruits dont nous parlons (surtout dans le langage parlé)... En chantant, au contraire, on cherche à favoriser la partie musicale du son, et il n'est pas étonnant qu'alors l'articulation soit moins distincte... Quoique les petits bruits accompagnateurs, ainsi que les petites irrégularités du mouvement de l'air, *caractérisent à un haut degré les sons des instruments de musique, et, suivant la disposition de la bouche, les émissions de la voix humaine*, il ne nous reste pas moins un

nombre suffisant de particularités du timbre, qui tiennent à la partie musicale du son et à la période complètement régulière du mouvement vibratoire de l'air. » Notre auteur établit ensuite une distinction entre le timbre en général et le timbre proprement « musical », et il persiste à attribuer ce dernier uniquement aux différents degrés d'intensité des sons harmoniques.

Nous n'avons aucune raison pour nous occuper ici de l'explication que Helmholtz donne des fonctions des différentes parties de l'organe auditif, dans la subdivision du son musical en sons partiels; en effet, même lorsqu'il s'agit d'une simple mélodie, cette subdivision n'est pas consciente, et l'oreille musicale perçoit le son isolé d'un instrument de musique ou d'une voix comme un tout homogène. On peut dire que la complexité du son musical se résume, à l'audition, en une conception simple. Les harmoniques participent bien à la formation d'une sensation de qualité du son; mais, selon toute apparence, ils ne sont pas seuls, et d'autres causes que Helmholtz néglige en parlant du *timbre musical*, pour les attribuer seulement au timbre, en général, y participent également.

C'est Karl von Schafhäutl, célèbre géologue et acousticien munichois, qui s'est opposé le plus catégoriquement à la théorie de Helmholtz que nous venons d'exposer; il l'a fait surtout dans une étude publiée sous ce titre : « La théorie de l'influence des matériaux de construction des instruments à vent sur le timbre de ces instruments est-elle une fable[1] ? » L'auteur en arrive à cette conclusion : « Les parties aliquotes et *les harmoniques jouent évidemment un rôle dans le phé-*

1. *Allg. Musikalische Zeitung* (*Jahrg.* 1879).

nomène sonore, et concourent à la formation du son musical; mais c'est la matière dans laquelle le son est formé qui détermine la qualité propre du son. » Schafhäutl, l'ami intime et le conseiller scientifique de Theobald Böhm, dont on sait la réforme profonde opérée dans la structure des instruments à vent en bois, s'est livré à des recherches expérimentales nombreuses, pour prouver l'inanité de cette assertion d'après laquelle la matière dont est formé le tube d'un instrument à vent serait sans influence sur le timbre de cet instrument. Trois trompettes, entre autres, de forme identique et fournissant par conséquent les mêmes harmoniques, avaient été construites en cuivre jaune (laiton), en plomb et en carton ; les timbres en étaient totalement différents, ainsi que j'ai pu m'en convaincre moi-même dans le laboratoire de Schafhäutl, l'un brillant (cuivré), l'autre mat et lourd, le troisième légèrement nasillard. De même, des tuyaux d'orgue de structure identique mais de matériaux divers donnèrent des résultats analogues ou, parfois aussi, surprenants. En un mot, l'étude de Schafhäutl reste comme un complément indispensable à la théorie du timbre formulée par Helmholtz.

Zimmermann s'en tient à l'opinion de Helmholtz, sur l'origine du timbre, et admet, par exemple, que le son de la trompette est caractérisé par des harmoniques aigus très puissants et qui manquent, entre autres, au violon. Il voit en ceci une sorte de *passage à une unité d'ordre supérieur* (?!). « Les harmoniques qui établissent la différence entre des timbres divers et en lesquels cette différence peut se résoudre, forment entre eux, à leur tour, un tout sonore d'ordre supérieur (!?)..... L'imagination phonique choisit, parmi les timbres artificiels qui constituent la musique orchestrale, ceux dont les harmoniques, résonnant au delà de la série coïncidente, forment à leur

tour une sorte de tout harmonique d'ordre supérieur ; telle la teinte bleuâtre s'unissant, par exemple, au jaune rougeâtre qui la complète. Le timbre éclatant de la trompette, les sonorités mates du basson et la limpidité brillante du violon s'équilibrent, grâce au grondement sourd de la contrebasse ; la petite flûte aux sons perçants contraste avec le roulement du tambour, à peine comparable à un son. Lorsqu'il n'y a pas accommodement entre les différents timbres, les harmoniques dissonants se trouvent dans une proportion telle qu'ils troublent la formation phonique. » Nous ne relèverons, dans ce qui suit, que cette seule expression : le *charme matériel du son*, opposé à l'élément *formel* de la musique. Zimmermann semble apprécier, comme il le mérite, ce pouvoir qu'a le « charme matériel » de susciter des associations secondaires ; mais il ne parvient pas à séparer entièrement cette notion de celle de l'intonation, et, comme il attribue le charme matériel même au son pur, abstrait (!), sa tentative de définition du timbre s'effondre d'elle-même. C'est dans un sens analogue au « charme matériel du son », de Zimmermann, que Hanslick parle de ce qui est « élémentaire[1] » dans la musique.

L'existence des harmoniques du son n'est que latente pour l'oreille, mais elle est probablement essentielle pour la conception des rapports harmoniques des sons ; je voudrais donc, avec Schafhäutl, et contrairement à Helmholtz, considérer la série harmonique comme une qualité du *son musical en soi*. On sait que la conformation de cette série est la même pour tous les sons utilisables dans le domaine musical, et que les harmoniques varient seulement d'intensité. C'est à ce point

1. *Loc. cit.*, p. 109.

de vue que le phénomène des harmoniques acquiert sa haute valeur, pour notre faculté de perception. Nous le constaterons, lorsque nous nous occuperons des lois de la forme, en musique, et que nous prendrons ce phénomène soit comme un fondement naturel inébranlable, soit comme un simple indice ou une preuve fournie par la nature. Pour le moment, où il s'agit uniquement de l'effet *élémentaire* d'un son, ou d'un enchaînement de sons, sur notre sensibilité, la différence d'intensité des harmoniques ne nous importe que dans la mesure où elle influe sur *l'impression d'élévation* du son. Les sons dont les premiers harmoniques résonnent fortement ont en fait, et grâce à ceux-ci, une sonorité claire ; ceux dont les premiers harmoniques sont faibles ont une sonorité plus sombre que ceux dont l'intensité des harmoniques est graduée proportionnellement à leur numéro d'ordre. Tout ceci est bien aussi, en définitive, le résultat de l'étude de Helmholtz, résultat que Gustave Engel formule d'une manière encore plus précise. Mais si l'on introduit ces variantes de l'effet d'intonation du son dans la notion du timbre, autrement dit de ce qui différencie le son réel et concret du son idéal et absolu, il devient indispensable de noter l'effet de la hauteur *relative* du son, c'est-à-dire de sa hauteur par rapport à l'ensemble des ressources sonores de l'organe qui le produit. L'*ut*^{3} est un son grave pour la flûte, le hautbois, la trompette, le violon et pour la voix de soprano, il agira comme tel dans un solo pour l'un ou l'autre de ces organes ; inversement, ce même *ut*^{3} est assez aigu, et perçu comme tel, lorsqu'il est fourni par un violoncelle, un basson, un cor ou surtout une voix de basse. Dans un cas comme dans l'autre, l'effet d'élévation relative ne se rattache nullement à quelque phrase mélodique antérieure ; il est aussi directement perceptible, lorsque le son

en question se trouve le tout premier. Le fait que, dans aucun des deux cas, la position centrale de l'*ut* dans l'ensemble de l'échelle tonale ne détermine la sensation de hauteur, ce fait est dû, sans doute, en partie, à ce que les ressources sonores de la voix ou de l'instrument en question nous sont préalablement connues, et que nous sentons le voisinage des limites de son échelle, au grave ou à l'aigu. Cependant l'auditeur ignorant et les principes de l'instrumentation et l'étendue des organes sonores n'en éprouve pas moins un sentiment analogue. Le manque absolu de puissance des sons les plus graves des instruments à vent aigus, l'effet de compression que produisent les sons les plus aigus des instruments à archet et des instruments à vent en cuivre, le défaut de proportion entre les dimensions de la table d'harmonie du violoncelle et la région sonore suraiguë de cet instrument, ou entre les dimensions du violon, de l'alto et leur région grave, — tout ceci se trahit par la qualité du son, et rappelle forcément les conditions analogues dans lesquelles se trouvent les sons graves de la voix de femme et les sons aigus de la voix d'homme.

Nous nous rapprochons ainsi sensiblement de la notion propre du timbre. Les conditions spéciales de production d'un son se manifestent dans l'effet produit par ce son, sinon partout avec une égale clarté, du moins en un très grand nombre de cas. Elles *prennent part*, pour le moins, à la formation de ce que nous appelons le timbre, et leur effet, loin de se borner à l'impression d'élévation du son, s'étend à celle d'intensité. Ainsi, un *ut*[1], *forte*, du trombone ténor nous paraît énergique, et même puissant ; un *ut*[1] de même force, sur la clarinette ou sur la flûte, est une impossibilité physique, mais en admettant même qu'un instrumentiste parvienne à le produire, il jetterait l'effroi parmi les auditeurs. Si nous nous

en tenons aux conditions de formation du son, et pour peu que nous les soumettions à un examen suffisamment détaillé, nous verrons surgir tout naturellement ce qui nous manque encore pour limiter le domaine du timbre. Herder dit, en une phrase que nous avons déjà citée : « Le métal percuté résonne autrement que la corde pincée, et c'est autrement encore que le roseau siffle, que la cloche appelle et que le tuba sonne. » Et, ailleurs, il ajoute : « L'oreille la moins sensible distingue le roulement du tambour du son des cloches, les fanfares de trompette des murmures du luth[1]. » On remarquera, sans doute, que Herder ne mentionne même pas ici une catégorie d'organes sonores qui jouaient, de son temps déjà, le premier rôle, les instruments à archet, capables d'« insuffler une âme humaine à des boyaux d'agneau[2] » !

Il ne nous paraît plus nécessaire d'insister sur le fait que le phénomène des harmoniques ne suffit pas à expliquer toutes les sensations, si différentes soient-elles, qui frappent nos oreilles. Que l'on songe seulement aux sons de la harpe, du piano, de la guitare, voire même des vigoureuses timbales, qui diminuent si rapidement, ou aux résonances d'une cloche, d'un tambour, qui grandissent en s'étendant au loin, ou enfin aux instruments à archet et à vent qui imitent les effets de *crescendo* et de *diminuendo* de la voix ! Helmholtz écarte fort sagement de ses études sur le timbre tout ce qui se rapporte au début et à la fin du son, et il fait de la sonorité égale et constante l'unique objet de ses recherches. Mais, une fois pour toutes, il ne saurait être question d'expliquer par le simple renforcement de tel ou tel harmonique, et d'une manière satis-

1. *Kalligone*, I, p. 102.
2. On sait que la plupart des cordes des instruments à archet sont faites de boyaux d'agneau.

faisante, la mélancolie du cor, la naïveté touchante du hautbois (dans la région moyenne de son échelle), l'assurance joyeuse de la trompette, l'impérieuse majesté du trombone, le charme attirant et sensuel des instruments à archet.

Qu'on me permette de citer encore une fois Lotze[1] : « Kant, dit-il, estimait que la pureté est la seule qualité qui puisse donner un intérêt esthétique à la couleur comme au son isolés; ceux-ci plairaient parce que, s'étendant sur un grand espace ou sur un temps prolongé, ils révèlent une conformité constante en soi d'un seul et même contenu. Quant au contenu lui-même, par lequel un son diffère d'une couleur ou celle-ci d'une autre couleur, il serait la matière — esthétiquement indifférente — de la sensation, matière à laquelle les caractères formels donneraient seuls une valeur artistique. Il va de soi que si je prétends, au contraire, que la simple *impression sensorielle...* entraîne à sa suite une jouissance esthétique, la nature même du sujet s'opposera à toute preuve autre que l'observation impartiale, par chacun, de ses sensations individuelles. Toutefois celui qui concentrera son attention sur une couleur brillante, ou sur un son clair, finira bien par s'avouer que — *abstraction faite de la partie* qui peut être commune à tous les phénomènes lumineux ou sonores — il ressent un intérêt spécial et tout particulier pour chaque couleur, pour chaque son pris individuellement. »

Tandis que Lotze parle ensuite d'associations d'idées et qu'il classe chaque son isolé d'après son élévation dans l'ensemble de l'échelle tonale, je considère pour ma part le timbre comme la cause première de la jouissance que le son isolé

1. *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, p. 265.

procure à nos sens. Ce n'est pas sans raison que l'on parle de la *magie du son*, c'est-à-dire de l'effet captivant, fascinateur du son. Or, personne n'attribue cette particularité à un son précis de telle ou telle hauteur, moins encore au son en soi, au son abstrait, absolu ; elle est le fait du son concret, de la sonorité d'un instrument spécial, placé entre les mains d'un exécutant remarquable, à moins qu'elle n'appartienne en propre à une voix, non pas à la voix humaine en général, mais à la voix d'un individu particulièrement bien doué. Cette magie du son donne à certains instruments à archet anciens une valeur commerciale considérable, et assure aux virtuoses qui en sont les heureux possesseurs une puissance impressive absolue ; et c'est elle, également, qui fait la fortune de certains chanteurs, de certaines cantatrices extraordinaires.

Je n'entends pas par là affirmer que cette magie du son soit l'essence propre du timbre, mais simplement indiquer la possibilité de tirer des timbres exceptionnels dont il s'agit des déductions précieuses pour la connaissance d'autres timbres. Il est probable qu'on ne réussira jamais à dévoiler entièrement le mystère de ces sonorités magiques, ni par des notations phonographiques de courbes, ni par la photographie des flammes auxquelles ces sonorités peuvent transmettre leurs vibrations. Et si même on y parvenait, l'esthétique n'en serait pas plus avancée. Celle-ci se bornerait en effet, après comme avant, à constater qu'il existe, en dehors des impressions de hauteur, absolue ou relative, et d'intensité du son, d'autres qualités du son concret, — qualités auxquelles se rattachent des jugements, des appréciations esthétiques, et pour lesquelles la dénomination de timbre est d'une compréhension et d'un usage généraux. Or ces appréciations esthétiques du timbre ne reposent pas plus que les impressions d'intonation sur des

associations secondaires, quelle que soit du reste la facilité avec laquelle elles en suscitent ; elles se basent au contraire sur des effets élémentaires, irrécusables et directement reliées à l'impression sensorielle. Il convient d'ajouter, cependant, que l'organe vocal humain semble, sans aucun doute, servir de mesure à ces appréciations. L'effet exceptionnel que produisent certaines sonorités s'explique par leur analogie plus ou moins grande avec le type idéal de voix humaine que chaque être supérieur se représente, comme étant le mode d'expression des émotions. Il serait superflu, je pense, d'établir ici une échelle de ces appréciations, depuis l'idéal qui s'impose victorieusement, jusqu'à son extrême opposé que repousse notre sensibilité, en passant par tous les degrés du charme, de l'attrait ou de l'indifférence simple. Je voudrais du moins rappeler, d'une manière générale, que toute appréciation esthétique est, avant tout, subjectivation, c'est-à-dire transformation de l'œuvre artistique en éléments d'expérience personnelle, sous l'action constante de la volonté ; — de là ce chant interne accompagnant l'audition musicale, de là ces sensations du larynx, de là encore la sympathie ou l'antipathie que nous éprouvons pour certains timbres, suivant que ceux-ci sont plus ou moins bien qualifiés pour une telle subjectivation. En outre, il faut remarquer dès maintenant l'importance considérable que la diversité des timbres a acquise de nos jours (depuis Weber et Berlioz surtout), dans la musique descriptive et programmatique ; cette importance provient de l'exploitation consciente de la résistance que ces timbres opposent à la subjectivation totale, à la nouvelle transformation en expression de sentiments personnels. Le principe d'instrumentation des classiques consiste en une sorte de nivellement, de neutralisation aussi complets que possible des timbres, par

l'écriture à l'unisson du violon et du hautbois, du violoncelle et du basson, etc. ; celui des romantiques et, plus particulièrement encore, des compositeurs de musique descriptive est basé, au contraire, sur l'individualisation aussi complète que possible de chaque timbre spécial. En d'autres termes, l'idéal de l'instrumentation classique ne va pas au delà du son absolu, tandis que celui de l'instrumentation romantique s'attache au son concret, individuel, dont le timbre évocateur favorise l'association d'idées. Il est certain que jamais artiste n'eut l'idée d'éviter, de parti pris, de telles associations ; mais il y a loin de la simple possibilité de leur formation à leur emploi raisonné, en tant que parties intégrantes de l'effet esthétique, voire même en tant que but réel proposé à l'effort artistique. Ainsi, la puissance sonore, l'éclat surnaturel des trombones et des trompettes dépasse de beaucoup les ressources de la voix humaine ; le compositeur emploiera ces timbres avec précaution, établissant une gradation telle que leur subjectivation complète soit possible, et qu'ils apparaissent comme une amplification exceptionnelle de l'expression des sentiments. D'individuels, ces sentiments deviennent alors plus ou moins nettement collectifs ; ce sont les sentiments de la foule (peuple, humanité). Mais le compositeur de musique descriptive ne tend que rarement à cette subjectivation ; il utilise, au contraire, la difficulté de sa réalisation, pour éveiller chez l'auditeur la conception des objets extérieurs dont la grandeur et la puissance s'opposent ou doivent s'opposer au sujet. Il en va de même encore avec d'autres timbres, celui du basson, par exemple, dont la sonorité nasillarde a quelque chose de comique, de bouffon, qu'il ne nous est pas toujours facile d'adopter comme l'expression de notre propre sentiment ; — timbre d'autant plus commode pour le musicien descriptif qui

redoute précisement la subjectivation totale. Nous aurons à revenir sur ces effets que j'ai simplement mentionnés ici, pour faire mieux comprendre la notion du « timbre », et pour en faciliter la délimitation, par opposition à celle de l'« intonation ».

CHAPITRE VI

DYNAMIQUE ET AGOGIQUE

La dynamique, c'est-à-dire l'ensemble des variétés d'intensité du son, nous a déjà fourni la matière de plus d'une considération, et ce n'est que par violence que nous avons pu l'écarter, comme un facteur spécial de la sonorité, lorsque nous avons parlé de l'intonation et du timbre. Quand Hanslick affirme[1] que « la musique ne peut représenter que *la dynamique des sentiments* » (définition dont nous remettons la critique définitive à plus tard), et qu'il continue en disant : « Elle peut imiter le mouvement d'un phénomène psychique en ce qu'il a de rapide ou de lent, de *fort* ou de *faible*, de progressif ou de régressif », il est évident que les qualificatifs « progressif et régressif » se rapportent à l'intonation, « fort et faible » à l'intensité, « rapide et lent » à la durée, c'est-à-dire au degré de rapidité de la succession sonore. Il circonscrit ainsi les trois facteurs élémentaires les plus importants de l'expression musicale, autrement dit les éléments qui font du son le médium de nos sentiments, pour autant que l'on fait encore abstraction de la valeur purement artistique de la musique et de toutes les associations secondaires. Rob. Zimmermann, qui est d'accord avec Hanslick sur les points

1. Hanslick, *Du beau musical*, éd. franç. par Ch. Bannelier.

essentiels, écrit entre autres : « Les sentiments vagues ou déterminés, les désirs, les émotions et les passions, les mouvements et les états d'âme qui, tous, reposent sur la marche d'une conception, se révèlent non seulement avec des degrés d'intensité divers, mais avec une allure rythmique précise : ascension et descente, accélération et ralentissement continus ou irréguliers, flux et reflux, ondoiement tranquille, interruption précipitée, augmentation graduelle, arrêt brusque, accentuation soudaine, sonorités qui s'éteignent lentement, etc. Or, la musique s'approprie les éléments rythmiques et modulatoires (= dynamiques) de cette vie psychique, et, les alliant aux éléments phonétiques (= intonation et timbre), elle acquiert la faculté de *représenter* directement la *vie psychique*, tant que celle-ci se manifeste seulement sous la forme de mouvement. Quant aux conceptions qui sont l'*essence* même de la vie psychique, la musique ne peut nullement les exprimer et doit se borner à indiquer leur manière d'être. »

Nous ne chercherons pas à résoudre ici le problème métaphysique que pose « quelque chose qui est au delà des formes de la vie psychique, considérées comme *représentables* (ou, plus exactement, « exprimables »). Zimmermann affirme que ce quelque chose de non représentable est précisément le contenu de l'œuvre d'art, ce qui l'autorise à faire de l'esthétique une science purement formelle. L'esthétique a malheureusement oublié trop souvent que le premier devoir de l'art n'est pas de représenter, mais d'exprimer quelque chose. Si ce point de vue, déjà nettement exposé par Herder, n'avait pas été négligé fréquemment, on aurait moins de dissertations confuses et s'égarant dans des détails sans rapport direct avec le sujet.

Ailleurs, Zimmermann compare les modulations (change-

ment] de dynamique) au clair-obscur de la peinture : « De même que le clair-obscur fond les sensations lumineuses extrêmes en un tout harmonieux, de même la modulation dynamique relie les différents degrés d'intensité des sensations sonores. C'est par elle que l'on obtient sa plénitude et son homogénéité, tout comme la surface colorée prend corps, grâce aux ombres esthétiques du clair-obscur. Et si l'on a pu dire avec raison que la peinture est l'art de l'ombre, on nous permettra d'appeler la musique l'art de la modulation (dynamique). » Les paragraphes suivants prouvent à l'évidence que Zimmermann considère les fluctuations de la dynamique comme une sorte de lien esthétique réunissant des *accents* d'intensité diverse ; il prend comme base une *série* d'intensités sonores proportionnellement graduées et admet « une parenté de toutes les intensités sonores entre elles, en tant que multiples d'une unité normale d'intensité, prise comme point de comparaison ». Ceci revient à dire que, pour Zimmermann, le fondement de toute dynamique se trouve non pas dans la continuité, mais dans la graduation de l'intensité, tout comme, pour lui, l'échelle sonore primitive est non pas continue, mais graduée. Ici encore, avec Hanslick, notre auteur néglige la cause première de toute création artistique, l'expression spontanée des sensations, et la remplace par le désir de représenter quelque chose, désir dont il fait le ressort même de l'activité créatrice.

Vischer-Köstlin, lui, n'a qu'une faible idée de la valeur de la dynamique, ainsi qu'il ressort du début même du paragraphe (§ 778) qu'il y consacre : « L'intensité plus ou moins grande du son est un élément quantitatif important de l'expression musicale, *élément dont l'emploi exclusif conduirait l'art à quelque manifestation « amusicale »*, analogue à celle

qui résulterait de la prédominance exclusive du rythme. Quelle que soit la justesse de cette observation rappelant le danger qu'offre l'exploitation de la puissance sonore brutale, au point de vue du grand art (danger que révèlent de plus en plus les tendances actuelles !), il n'en est pas moins regrettable de constater chez Vischer-Köstlin un manque absolu de compréhension de la valeur fondamentale des fluctuations dynamiques : « Effets grandioses de sonorité, vives antithèses de puissance et de douceur, charme ou tension du *forte* et du *piano* en progression continue, — autant de ressources dont la musique dispose et qu'elle semble manier avec la plus parfaite aisance. Mais nulle part le danger n'est plus grand d'écrire de la musique non musicale ; car l'effet sonore extérieur, le charme attrayant du *crescendo* et du *diminuendo* peuvent donner l'*illusion* de l'expression intime absente, et qui doit être avant tout dans la pensée musicale elle-même et dans son développement à la fois logique et caractéristique. La musique devient ainsi un simple bruit qui agit physiquement et d'une façon toute momentanée ; notre être profond reste alors indifférent, à moins qu'il ne se révolte contre ce soi-disant art qui n'est plus qu'un jeu de nuances progressives et régressives, d'autant plus vite usées que leur retour est plus fréquent. Et même si l'on fait abstraction de l'abus, l'usage pratique de l'intensité, *pour les besoins de l'expression* et de l'effet (!) n'est nullement aussi simple qu'on pourrait le croire... Seule, une sensibilité artistique affinée est capable de diriger l'emploi des procédés dynamiques de telle façon qu'ils se confondent avec les *ressources internes de l'expression* et empêchent l'art musical de tomber dans le matérialisme grossier de l'effet purement sonore. »

On voit donc que Vischer-Köstlin ne compte pas l'intensité

au nombre des facteurs « intrinsèques » de l'expression musicale ; le fait qu'un son doit forcément avoir un degré d'intensité, aussi bien qu'un degré d'intonation, semble lui avoir tout à fait échappé. Au reste, il confond intensité (*relative*) et puissance (*absolue*) du son.

Wallaschek méprise pareillement la dynamique à laquelle il consacre à peine une page. Du fait que la notation des œuvres actuelles renferme un plus grand nombre d'indications de nuances que celle des œuvres anciennes, il conclut un peu hâtivement que l'on accordait autrefois moins d'importance à la dynamique : « Bach et Hændel écrivaient des chœurs entiers sans la moindre indication de nuance dynamique ; *au tempo habituel* (*tempo giusto*) *correspondait l'intensité habituelle* » (!). Il suffira, pour prouver tout ce que cette affirmation a d'erroné, de rappeler les innombrables amusettes dynamiques (effets d'écho) de la musique instrumentale, au début du XVIIe siècle. On pourrait aussi dire la minutie extrême avec laquelle — à une époque où les signes de nuances n'étaient pas encore d'un usage général — L. Boccherini et J.-W. Hæssler indiquaient, dans leurs œuvres, les moindres fluctuations de l'intensité. Enfin, l'impatience avec laquelle les clavecinistes attendaient la réalisation du *piano e forte*, l'estime en laquelle ils tenaient le clavicorde, à cause de la faculté, bien relative encore, qu'il avait de nuancer le son, sont autant de preuves tangibles de l'importance attribuée à la dynamique, soit du temps de J.-S. Bach, soit auparavant déjà.

Zimmermann, Vischer-Köstlin et Wallaschek ne sont pas seuls à méconnaître la valeur de la dynamique, au point de vue de l'expression musicale ; un grand nombre d'autres esthéticiens ont suivi leurs traces et considéré tantôt seule-

ment les contrastes et l'accentuation dynamiques, tantôt, au contraire, les différences d'instrumentation. Il est certain — nous l'avons déjà constaté — que l'on éprouve quelque difficulté à séparer l'intensité du timbre ; mais, avec un peu de bonne volonté, on ne tarde pas à découvrir que la dynamique du son comporte des valeurs diverses, tout analogues à celles que l'intonation nous a révélées. Pour bien comprendre la nature même et l'effet des variations de la dynamique, il faut avant tout se représenter les autres facteurs du son concret, la hauteur et le timbre, comme des qualités fixes, constantes. Nous avons déjà constaté que l'intensité du son dépend de l'amplitude des vibrations, c'est-à-dire de la distance qui sépare les deux points extrêmes du chemin parcouru par le corps élastique dont l'équilibre est détruit. Helmholtz observe — et ceci est de la plus haute importance — que ce n'est ni l'intonation, ni le timbre, mais bien l'intensité qui varie suivant qu'on s'approche ou qu'on s'éloigne de la source sonore. Il est vrai que le sifflet d'une locomotive en marche paraît plus aigu à mesure que celle-ci s'approche, plus grave à mesure qu'elle s'éloigne. Mais ce phénomène bien connu n'altère en rien la justesse de l'observation précédente ; il complète simplement celle-ci. Nous pourrions dire, afin d'écarter toute cause d'erreur, que le son a, de loin, la même intonation et le même timbre que de près, mais une intensité moindre. C'est ici, sans aucun doute, l'explication du fait que — objectivement, — le *crescendo* du son produit sur nous l'effet de rapprochement, le *diminuendo* celui d'éloignement, par rapport au point où nous nous trouvons.

Nous voici, de nouveau, en face de conceptions d'espace ou de mouvement dans l'espace, analogues à celles qu'éveille

la marche ascendante ou descendante des séries sonores ; ces conceptions, hâtons-nous de l'ajouter, ne résultent nullement d'associations d'idées, mais sont des facteurs directs de l'impression produite. Cependant, nous devons toujours en revenir à notre *prima ratio,* d'après laquelle tout phénomène sonore est, en première ligne, expression ; or, cette expression ne doit pas être estimée au point de vue de celui qui la subit, mais au point de vue du sujet qui l'a choisie pour traduire ses sentiments. Le renforcement de l'intensité n'est ainsi, tout d'abord, que l'indice d'une augmentation de l'émotion exprimée par le son ; il va parallèlement avec la marche ascendante de sons, dans laquelle nous avons également trouvé l'expression d'une émotion croissante. Mais toute expression d'une émotion, par le son ou par le geste, n'est pas purement subjective ; elle n'est pas destinée uniquement à l'individu qui l'a, lui-même, ressentie. Elle représente, au contraire, une sorte d'extension de l'individualité, qui *se communique* à d'autres individualités analogues et susceptibles de la comprendre, ou encore à la nature inintelligente qui l'entoure. Le montagnard qui roule dans les airs son joyeux ioulement, sort, pour ainsi dire, des limites étroites que sa poitrine traçait à ses sentiments, comme s'il voulait étendre l'action de ces derniers aussi loin que porte le son de sa voix. Cet ensemble de considérations nous oblige à constater que l'*augmentation de l'intensité agit toujours comme un accroissement d'activité ;* il s'agit donc d'un mouvement positif, ne tolérant pas — comme l'intonation — une double interprétation.

Ah ! la belle chose qu'une terminologie sûre et sans ambiguïté ! Si, cependant, je m'abstiens d'étudier la question, proposée par les psychologues, de savoir si l'intensité est

une sensation quantitative ou qualitative[1], c'est que l'expérience nous a prouvé — à propos de la notion de hauteur du son — que des sensations de quantité peuvent fort bien être mêlées à une sensation de qualité. La discussion risquerait de prendre, ici encore, des dimensions hors de proportion avec le résultat qu'elle donnerait, au point de vue de la connaissance esthétique. Nous avons déjà remarqué que l'intensité pose certaines conditions à la force qui actionne le corps vibrant, selon la grandeur de ce corps et, par conséquent, les dimensions des ondes sonores ; et nous avons vu également les contradictions étranges d'un Engel et d'autres avec les sensations communes, au sujet de la combinaison des facteurs d'intensité et d'intonation du son. D'autre part, les mots « intonation », « timbre », « intensité » sont devenus, par l'usage, des expressions distinctives à la fois précises et généralement compréhensibles ; redoutons les complications inutiles que ferait surgir l'emploi de termes autres, et tout aussi bien applicables à d'autres domaines de la connaissance sensorielle. Il faut cependant noter, en passant, la question posée par Lotze et que Stumpf examine avec grand soin[2], de savoir si les variations d'intensité sont comprises comme étant constantes, continues ou non. Stumpf admet bien que, dans le *crescendo* de la *messa di voce* ou de son imitation par un instrument à vent ou à archet, l'augmentation d'intensité nous paraît continue ; mais il croit fort possible que cette continuité apparente soit le résultat d'un nombre défini de degrés distincts que nos organes de perception relient en une progression constante. Stumpf se demande donc « si, par un travail inconscient de l'imagination, l'augmentation graduée

1. Cf. Stumpf, *Tonpsychologie*, I, p. 350.
2. *Ibid.*, I, p. 351 et suiv.

de l'intensité n'est pas transformée en un *crescendo* continu », phénomène analogue à celui dont nous avons constaté l'existence réelle pour la conception des degrés d'intonation sous forme de ligne continue.

Le simple parallélisme qui semble pouvoir s'établir entre les facteurs d'intonation et d'intensité du son, ne manque pas d'être assez précaire, car la cause première de l'intensité subit des transformations notables, à l'intérieur même de chaque vibration. En effet, s'il est vrai que l'amplitude des vibrations (ou le degré de condensation de la colonne d'air) est le réel représentant de l'intensité sonore, il n'en est pas moins certain que — par le passage continuel du *maximum* au *minimum* d'extension et *vice versa* — les vibrations ne peuvent fournir qu'une sensation intermittente de l'intensité représentée par les *maxima*. L'augmentation de l'amplitude des vibrations par l'accroissement de la force génératrice du son n'a nullement pour résultat une élévation constante des *maxima*, car ceux-ci sont encore séparés par des *minima* qui augmentent dans la même proportion ; bien plus, tous les degrés intermédiaires possibles s'intercalent entre ces deux extrêmes et la position de repos. On ne saurait objecter ici la trop grande rapidité de la succession des *maxima*, puisque c'est précisément la distance qui les sépare les uns des autres qui nous procure la sensation de l'intonation du son. La discontinuité réelle des *maxima* fournit, sans doute, une explication suffisante de la difficulté que nous éprouvons à percevoir de petites différences d'intensité, et de l'aisance, au contraire, avec laquelle l'imagination transforme en progression continue toute succession discontinue, même évidente, des degrés d'intensité sonore. Nous devons à cette dernière faculté de comprendre une succession mélodique, parfois

assez lente, comme un *crescendo* continu, même lorsque le *crescendo* réel ne peut exister ; c'est le cas dans la musique de piano, par exemple, par le fait que chaque son diminue d'intensité aussitôt après que la corde a été percutée. On ne peut nier l'importance de ces grandes divergences entre l'état dynamique réel du son et celui que le compositeur ou l'exécutant désire, celui que l'auditeur comprend, du reste, à son tour. Mais, tandis que le physiologiste et le psychologue moderne s'attachent surtout à l'étude des sensations proprement dites, l'esthéticien s'occupe uniquement des conceptions, soit que celles-ci éveillent des représentations sonores ou qu'elles en soient le résultat. Si des ouvrages tels que la « Psychologie de la musique », de Stumpf, ne fournissent à l'esthétique musicale que des contributions relativement minimes, c'est que, précisément, l'objet principal de leurs recherches est étranger au domaine de l'esthétique.

L'intensité absolue du son isolé a, comme l'intonation absolue, une valeur expressive particulière, valeur que l'on considère généralement comme quantitative, mais que l'on pourrait tout aussi bien dire qualitative, comme celles de l'intonation et du timbre. La nature de notre organe auditif impose aux variations d'intensité certaines limites au delà desquelles le son serait, d'une part, effectivement imperceptible, d'autre part trop puissant pour ne pas troubler, ou même détruire notre sensibilité. Cependant, si l'art musical utilise presque jusqu'à l'extrême limite, les degrés les plus doux de la dynamique, il néglige les plus forts, alors même qu'ils n'offriraient aucun danger pour le tympan. Ni la pratique, ni la théorie musicale ne connaissent l'unité de mesure d'intensité, dont Zimmermann prétend que tous les autres degrés ne seraient que des multiples. Je ne sache pas non

plus que personne ait établi de mesure exacte pour l'intensité des différents accents métriques constatés par les théoriciens. Et l'on n'est pas même d'accord sur ce qu'il faut entendre par un son deux fois plus fort qu'un autre, — si c'est un son dont les vibrations ont une amplitude double, ou un son produit par une force deux fois plus grande. Toutes ces questions sortent tout à fait du domaine de la musique et, par conséquent, ne concernent en aucune façon l'esthétique musicale. Il est certain que nous percevons des degrés divers, dans les contrastes de la dynamique ; mais la force effective qui entre en jeu est limitée, jusqu'à un certain point, par les conditions mécaniques de l'organe sonore lui-même. Une flûte ne peut produire des sons d'une intensité égale à ceux d'une trompette, pas plus qu'une trompette ne peut, du reste, atténuer sa sonorité au point de la rendre semblable à celle d'une flûte ; il y a donc, pour chaque instrument, un déplacement notable des limites à l'intérieur desquelles la dynamique se meut. Il est évident que l'on ne peut tirer d'une harpe, par exemple, des sons aussi puissants que le *fortissimo* d'un trombone. Mais les ressources sonores des différents organes d'une même catégorie sont encore très variables ; il y a des voix d'homme et de femme que leur puissance et leur plénitude de sonorité rapprochent des instruments à vent en cuivre, tandis que d'autres ne disposent que des nuances douces et délicates. Ainsi, la relativité qui paraissait presque inadmissible dans le domaine de l'intonation, joue un rôle considérable dans celui de l'intensité. Mais il convient avant tout d'insister sur l'impossibilité de fixer avec exactitude une *région moyenne* de l'intensité, comme nous l'avons vu pour l'intonation, grâce à l'étendue des voix ; cette région moyenne est irréalisable, par le fait que certains degrés très puissants

d'intensité sont inconnus de la pratique vocale, tandis que toute voix cultivée peut graduer le *pianissimo* jusqu'au souffle presque « atone ». Cette constatation justifie l'attaque violente à laquelle Vischer et Köstlin se livrent contre l'emploi exagéré des ressources sonores. Le sens artistique affiné des anciens Grecs attribuait à la cithare et à la lyre — des instruments dont la sonorité n'égalait même pas celle de notre harpe actuelle — le plus haut rang, parmi les instruments de musique. Et, de nos jours encore, les sonorités modestes du quatuor d'instruments à archet luttent, dans l'estime des gens dont la culture musicale est réelle, contre la richesse et la puissance du grand orchestre. Tout bon musicien reconnaît pour le moins que, en dépit des limites qui lui sont imposées, la dynamique du quatuor permet une graduation infiniment plus délicate, et, par conséquent, des effets d'intensité plus divers que celle de l'orchestre symphonique. Le *fortissimo* très puissant de ce dernier, impossible à subjectiver entièrement, est évidemment inconnu du quatuor d'archets ; aussi celui-ci semble-t-il moins apte à remplir le rôle d'agent de la musique descriptive ou à programme, qu'à traduire les mystères de l'âme humaine... ce que personne ne saurait lui reprocher.

Il est aisé de se représenter une œuvre musicale dont la valeur esthétique ne soit point nulle, alors même que toute variante d'intensité en serait exclue, — telle une pièce d'orgue, plus ou moins longue, dans laquelle on renoncerait à tout changement de registration, à tout emploi de la boîte expressive ; telle aussi la littérature du clavecin, qui était si estimé autrefois (du temps de Domenico Scarlatti, par exemple) comme instrument de concert. On peut donc se demander si, en définitive, Vischer-Köstlin n'a pas raison de considérer la

dynamique comme une chose de peu d'importance. Cependant la possibilité de renoncer à l'emploi d'un moyen d'expression ne prouve nullement que ce moyen soit inférieur à ceux auxquels nous l'allions volontiers. Il est certain que, dans les beaux-arts, on peut faire abstraction de la couleur, ainsi qu'en témoignent nos sculptures non teintées ou, mieux encore, certains dessins qui, renonçant même aux effets d'ombre et de lumière, n'en ont pas moins une valeur artistique, en tant que silhouettes ou esquisses. Si l'on compare une œuvre orchestrale richement instrumentée à sa réduction au piano, ou, inversement, une œuvre de piano à l'arrangement d'orchestre qui utilise toutes les ressources de timbres multiples et variés, on sera bien vite convaincu du fait que le facteur d'intensité a une valeur égale à celle des autres facteurs, bien que — dans certains cas — on puisse négliger la dynamique. Ce n'est pas sans raison que l'on s'est plaint, de tous temps, de la rigidité du son de l'orgue, de son manque de souplesse dynamique, et l'on a cherché en vain à y remédier complètement. Le clavecin, lui, a été bien vite détrôné par le piano (*piano-forte*, c'est-à-dire *piano* et *forte !*). La faculté de supprimer les « nuances de la dynamique » provient évidemment du parallélisme de la dynamique avec le changement d'intonation et avec le mouvement rythmique, ou ensemble des « nuances de l'agogique », dont nous aurons encore à parler. Ce parallélisme permet aussi de négliger tel ou tel des autres facteurs du son, *sans que l'absence en soit trop désagréablement ressentie*. Il faut cependant bien remarquer que, dans une boîte à musique, par exemple, où les nuances spontanées et intelligentes du mouvement font défaut, il ne reste plus guère — comme facteur élémentaire — que le changement d'intonation ; on comprendra que, dans ces conditions,

le vide laissé par les autres facteurs du son soit fort sensible.

Une fois ces questions préliminaires élucidées, considérons brièvement la dynamique alliée au changement d'intonation, en tant que moyen d'expression d'une émotion. Nous retiendrons, avant tout, ceci que, par le fait même de sa continuité, le changement d'intensité — tout comme le changement d'intonation — est d'un effet sûr et irrésistible. Quant à l'estimation de deux degrés d'intensité isolés et opposés l'un à l'autre, elle ne peut se baser sur aucune échelle analogue à celle que les rapports harmoniques fournissent pour l'appréciation de la hauteur des sons ; on se borne donc, en général, à opposer l'une à l'autre les deux nuances de contraste absolu, le *forte* et le *piano*. Nous avons déjà noté l'existence d'un *crescendo* et d'un *decrescendo* factices au piano, où l'imagination de l'auditeur transforme en impression continue une série d'intensités successives et habilement graduées par l'exécutant. Mais, pour peu que le mécanisme de l'instrument s'y prête, on emploiera le changement continu d'intensité comme l'un des meilleurs procédés d'expression. Le circuit de la dynamique, dont le schème est analogue à celui de toute sensation < > (c'est-à-dire marche progressive et régressive, augmentation et diminution), s'offre à nous pour marquer l'unité formelle que réalisent les sons d'un seul et même « geste » sonore, d'une phrase musicale petite ou grande, partielle ou totale. Par contre, le contraste brusque de dynamique, sans qu'il y ait même désir latent de passage progressif d'une nuance à l'autre, exclut toute idée d'unité entre les sons qui en sont affectés. Cette simple indication montre clairement l'importance de la contribution que la dynamique peut apporter à la formation du motif ; en effet, toutes les fois que l'imagination doit transformer le changement graduel d'intonation

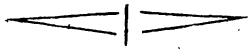
en une marche continue, la dynamique intervient et précise le passage effectué, au moyen d'*une progression réellement continue d'intensité*, sous la forme du *crescendo* ou du *diminuendo*. De même que nous avons établi une distinction entre les séries de sons qui représentent un mouvement sonore et celles qui, au contraire, supposent l'arrêt du mouvement sur un degré et sa reprise sur un autre degré d'intonation, de même nous distinguerons ici entre la progression dynamique, dans laquelle chaque degré d'intensité est issu directement du précédent et donne naissance au *crescendo* ou au *diminuendo*, et le contraste dynamique qui scande la pensée musicale, par la suppression de ce passage immédiatement sensible d'une nuance à l'autre. Il est bien entendu que les notions élémentaires auxquelles nous nous sommes tenus jusqu'à présent ne suffisent point pour résoudre tous les problèmes. Nous laisserons de côté, par exemple — bien que la possibilité d'une solution apparaisse assez clairement — le problème de l'unité que peuvent former des sons ou des accords en contraste dynamique, séparés par un silence, mais entre lesquels l'imagination doit tendre une sorte de pont. De même, nous remettrons à plus tard l'explication du rôle que joue la dynamique, en précisant les rapports harmoniques et rythmiques (modulation, dissonance, syncope, etc.).

Il nous reste à dire quelques mots au moins du dernier des facteurs élémentaires de l'expression musicale : le degré de rapidité avec lequel se produit le changement d'intonation et d'intensité du son. Il s'agit ici d'un ensemble de ressources expressives propres à la musique, en tant qu'expression naturelle et directe des sentiments, en dehors de tout élément formel l'élevant au rang d'un art. On me permettra de constater avec quelque satisfaction que cette notion, introduite par moi dans

le domaine de l'analyse esthétique, a été jugée digne d'attention[1]. Pour bien saisir cette notion, dans toute sa pureté, il faut se reporter aux sifflements du vent d'orage, dont la puissance variable influe non seulement sur l'intonation du son qu'il produit, mais encore sur la rapidité avec laquelle cette intonation monte ou descend. Il suffit que la violence du vent augmente rapidement, pour que le mouvement ascendant s'accélère; qu'elle diminue rapidement, et le mouvement descendant s'accélérera de même. Or on peut observer le même phénomène dans la voix humaine. L'émotion croissante, ainsi que nous l'avons constaté, hausse l'intonation et augmente l'intensité du son; bien plus, ses fluctuations agitées ou violentes trouvent leur expression naturelle dans la rapidité même de ces progressions. Mais, en dépit de ces retours à des facteurs élémentaires de l'expression, l'esthétique musicale ne s'occupe que des manifestations artistiques. Comme on l'a vu, l'art musical fait abstraction du changement continu de hauteur des sons, ou du moins le relègue dans le domaine de l'activité de l'imagination, pour adopter à l'ordinaire une échelle d'intonations graduées. Il va sans dire qu'une bonne partie des effets élémentaires du changement d'intonation est ainsi perdue, et que les progressions ascendante et descendante produisent tantôt l'une, tantôt l'autre des impressions quantitatives et intensives qu'elles matérialisent. Tantôt ce sera la force croissante de l'excitation, tantôt l'augmentation de volume de l'objet qui produira l'effet de développement positif, selon que la progression dynamique et la progression de rapidité des mouvements sonores s'allieront aux marches ascendante ou descendante de l'intonation. Mais il

1. E. Meumann, *Untersuchungen über Psychologie und Æsthetik des Rhythmus* (1894).

n'y a pas accélération du mouvement sonore, lorsque, par exemple, on franchit un intervalle d'octave au lieu d'une quinte ; ces progressions sont devenues, par la stylisation dont nous aurons à nous occuper de l'échelle continue en échelle graduée, de purs symboles d'espace. La substitution d'une progression de croches à une progression de noires ne remplace pas davantage l'effet élémentaire d'une progression dans la rapidité des changements d'intonation ; tant que le *tempo* reste le même, toute subdivision des durées des sons produit l'effet non pas d'une accélération de mouvement, mais d'une substitution de valeurs moindres, et proportionnellement plus nombreuses, aux valeurs primitives plus grandes. La progression élémentaire des changements d'intonation et d'intensité apparaît bien plutôt sous la forme de modifications du mouvement fondamental, en tant que diminution effective de la valeur des noires, des croches, des doubles croches, même sans qu'il y ait de changement dans la répartition de ces durées ; c'est ce qu'on appelle le *tempo rubato*, la fluctuation du mouvement de l'ἀγωγή rythmique même. J'ai donné à ces modifications du *tempo* qui s'associent aux modifications dynamiques, le nom d'agogique, et je pense qu'on le trouvera justifié. L'agogique, comme la dynamique, joue le rôle le plus important dans le cadre restreint du motif. A l'augmentation d'intensité, à la progression dynamique positive s'allient une diminution progressive des durées, une accélération de mouvement ; au sommet dynamique correspond un élargissement subit, suivi du retour graduel, et par progression symétrique, à la valeur normale des éléments dynamiques et rythmiques :



Diminution progressive des durées. | Retour progressif aux durées normales.

Élargissement.

Le passage d'une progression de noires, par exemple, à une progression de valeurs toujours moindres, ainsi qu'on en rencontre dans la plupart des adagios, autrement dit la figuration accélérée, sans changement de *tempo*, produit bien un effet analogue à la progression élémentaire des changements d'intonation et d'intensité, dans le sifflement du vent, par exemple. Mais cet effet est contenu et dominé par la puissance ordonnatrice du rythme, à tel point qu'il n'est plus guère comparable qu'à l'effet d'une progression d'intervalles harmoniques, par rapport à celui, tout élémentaire, du changement continu d'intonation.

On peut donc affirmer que les seuls restes authentiques des facteurs primitifs de l'expression musicale sont le *portamento*, en tant que modification réellement continue de l'intonation, et les fluctuations de la dynamique et de l'agogique.

CHAPITRE VII

LES SOURCES DE L'ART

Dès l'instant où le cri de joie ou de douleur que l'homme profère, passe à l'état de chant proprement dit, en d'autres termes dès l'instant où des sons d'intonation différente et nettement appréciable s'opposent les uns aux autres, ce cri cesse d'être l'*expression pure et simple d'une sensation*. Il devient l'élément premier d'une *formation artistique*. A la manifestation spontanée, absolument irréfléchie de l'énergie vitale, de la *volonté* subjective, s'allie l'examen de cette manifestation, sa mise en œuvre d'après certaines lois immanentes de la nature humaine. L'expression de la sensation devient ainsi, pour l'individu même qui la réalise, une *représentation*, un *objet* dont la contemplation est une source féconde d'activité et, par conséquent, de joie spirituelle. Ce passage de l'expression naturelle, toute simple, d'une sensation à la manifestation artistique est infiniment plus apparent dans la musique que dans les autres arts. L'observation et la comparaison réciproque des sons par le moyen desquels la sensation s'exprime, n'a guère de pendant que dans l'attention que nous portons parfois à nos propres *gestes*, alors que ceux-ci ne sont, en principe, que l'expression spontanée des sensations ou des sentiments. Au moment même où ces gestes deviennent les objets de la représentation du sujet, à ce

moment commence un jeu des forces spirituelles, évidemment analogue à celui qui se manifeste par la comparaison des sons. L'examen comparatif conduit, dans un cas comme dans l'autre, *à la conscience nette d'un état formel*; une fois commencée, la constatation des rapports qui existent entre les éléments de l'expression spontanée (expression qui se transforme elle-même en objet, au cours de l'élaboration) se poursuit par des voies naturelles et devient une source constante de plaisir esthétique. L'expression sonore, « audible », des sentiments donne naissance à la succession ordonnée des sons, à la mélodie; l'expression visible — ou, plus exactement, tangible — des gestes conduit, par voie de comparaison et de répétition, à la pantomime et à la danse. Je citerai ici encore une remarque ingénieuse de Lotze[1] : « Nous ne nous bornons pas — natures doubles, faites d'âme et de corps — à voir les mouvements exécutés sous nos yeux; nous en exécutons nous-mêmes spontanément. Bien que nous ne sentions pas immédiatement notre propre volonté passer dans nos membres, au moment de l'excitation qui la rend active, une faveur spéciale de notre organisation nous en donne l'illusion; et cette dernière est d'autant plus agréable qu'ici l'apparence est l'égale de la réalité. Les modifications que la puissance, déjà en travail, de la volonté apporte à l'état de nos membres renvoient une sensation d'instant en instant à notre centre conscient. Or les modifications de cette sensation suivent les moindres variations de tension ou de relâchement, avec une mobilité telle que, dans ce reflet de ses résultats, nous nous imaginons sentir directement la volonté elle-même en travail, et la suivre à travers tous les degrés de l'excitation

1. *Geschichte der Æsthetik*, p. 79.

et de la modération. » Je considérerais volontiers, avec Lotze, cette prise de conscience et cette poursuite volontaire de l'expression de la volonté, agissant spontanément, comme *la solution de l'énigme de l'activité artistique*. Si la voix et le geste sont des modes d'expression du sentiment, donnés à l'homme par la nature, la conscience que nous avons de notre voix et de ses multiples facultés expressives conduit à la découverte du principe de l'*harmonie*, d'où découle la mélodie ; la conscience du geste conduit de la même manière au principe du *rythme*, le second des facteurs proprement formels de la musique.

On admet en général, avec trop de facilité, que le rythme est nécessairement de nature sonore. Tout en concédant que dans aucun autre art, le rythme ne joue un rôle aussi important et ne revêt des formes aussi multiples que dans la musique, nous n'estimons nullement pouvoir affirmer qu'il ait sa source dans la sensation sonore, ou qu'il se rapporte forcément à quelque manifestation sonore. Les psychologues constatent parfois, en passant, qu'il existe une ordonnance rythmique même en dehors du domaine des sons, autrement dit qu'il existe dans le temps un développement périodique dont la valeur spécifique correspond à ce que l'on nomme le « rythme ». Toutefois cette sensation ne s'établit que si les périodes ont une durée effective, par rapport à une valeur moyenne assez exactement déterminée. C'est seulement au figuré, et avec le secours de la réflexion, que l'on peut donner une valeur rythmique à la succession des jours et des nuits ou même des saisons, car toute continuité d'observation est exclue pour ce genre de succession et, seule, sa reproduction réduite dans l'imagination peut en faire l'analogue de ce que nous appelons une période rythmique. Il en est de même

pour les mouvements qui, par leur brièveté ou leur rapidité excessives, échappent à la perception consciente; la déduction logique ou l'extension de leur durée, en imagination, peuvent seules nous autoriser à parler ici de forme strictement périodique. Herbart signala le premier, dans ses « Recherches de psychologie », l'existence d'une valeur moyenne des durées et l'estima, approximativement, à une seconde. On comprendra sans peine que, dans le domaine des perceptions sensorielles, l'existence de cette valeur moyenne des durées soit de la plus haute importance pour l'esthétique; elle fournit une base à nos sensations de rapidité ou de lenteur, tout comme l'étendue de la voix humaine sert d'échelle de comparaison pour l'appréciation de l'intonation du son. Les psychologues sont encore dans l'incertitude sur le degré d'importance qu'ils doivent accorder à la fixation d'une valeur moyenne, pour les sensations rythmiques; mais pour peu que cette importance leur paraisse suffisante, ils se trouvent en face d'une autre question, à savoir si les pulsations du cœur ou la respiration doivent être considérées comme la cause physiologique du phénomène psychologique, ou si, peut-être, les conditions physiologiques des organes d'aperception nécessitent une telle ordonnance de conception. Il est vrai que cette dernière explication n'aurait d'autre résultat que de nous ramener aux deux phénomènes fondamentaux de la vie (pulsations du cœur, respiration).

La recherche d'une solution à ces questions sort tout à fait du cadre de notre étude. Toutefois une observation s'impose : le *tempo* de l'œuvre musicale, c'est-à-dire la rapidité de succession des unités de temps moyennes dans lesquelles l'œuvre se meut, agit sur les battements du pouls et sur la respiration. Plus le mouvement de la musique est rapide, plus l'ex-

citation des fonctions vitales devient grande. Comme tout sentiment produit ce même effet, nous nous trouvons de nouveau en face du phénomène déjà observé : la transcription d'une émotion par un état physiologique spécial qui n'est pas, lui-même, l'expression de cette émotion (puisqu'il échappe, en général, à la perception de tiers), mais qui n'en existe pas moins parallèlement avec l'exclamation et le geste. Il ne s'agit pas ici d'un nouveau facteur direct de l'impression musicale; tout au plus pourrait-on admettre que la sensation de lenteur ou de rapidité, dans le changement d'intonation des sons (rappelons encore l'exemple du vent qui siffle), se mesure à cette valeur moyenne. L'hypothèse n'aurait, du reste, rien d'invraisemblable, car on se trouve évidemment en face de valeurs différentes, selon que — dans l'espace d'une seconde environ — le son aura franchi la distance d'une quinte ou celle de plusieurs octaves. En fait, il n'est pas indifférent que le geste formant une unité s'accomplisse vite ou lentement, qu'il s'agisse des mains tendues pour implorer secours, d'un mouvement de répulsion, d'un sourire illuminant le visage ou d'un froncement de sourcils plein de menaces. Le rapport de chacun de ces gestes avec une « durée » moyenne peut se démontrer avec une certaine évidence. Ainsi, le geste pour lequel on emploie le double du temps *normal* perd déjà en naturel et en vérité. On a remarqué également, et ceci dès longtemps, que la marche et la danse s'en tiennent à ces valeurs moyennes; cependant on fera bien d'adopter comme moyenne proprement dite non pas la seconde, comme Herbart le propose, mais environ 3/4 de seconde, tout en admettant l'extension possible de cette valeur jusqu'à une seconde ou sa réduction à une demi-seconde.

Lotze a déjà insisté sur le fait que la subdivision du temps

(sans aucun autre élément) en parties d'égale durée ne saurait guère éveiller un intérêt esthétique[1] : « Des durées égales et successives ne sont, en elles-mêmes, qu'obsédantes et fatigantes, tout comme des excitations intermittentes des sens... ; elles n'acquièrent une valeur esthétique que lorsque chacune d'elles renferme une pluralité de membres dissemblables dont elle forme une période. Seul le retour de ces périodes constitue l'unité qui nous plaît dans la diversité, mais non pas la répétition identique d'éléments toujours pareils ! » Si nous élargissons cette thèse, en l'adaptant non plus au rythme musical seul, mais à la rythmique en général, nous arrivons à cette conclusion que l'observation de toute division rythmique du temps n'a de valeur esthétique que par les rapports du contenu limité par elle, ce contenu se manifestant par des sensations tantôt acoustiques, tantôt visuelles, tantôt enfin tactiles.

L'étude que C. Bücher a publiée sous le titre : *Travail et rythme*[2] occupe une place importante dans la théorie rythmique. L'auteur y pose en fait que, dans tout travail mécanique, le rythme est un besoin inné de l'homme. Et ceci est vrai non pas seulement pour le travail collectif, dans lequel le rythme a pour but soit de fixer la répartition du travail (battage du blé, damage des pavés, etc.), soit d'établir la régularité de la manœuvre (halage, etc.), mais encore pour le travail individuel du charpentier, du menuisier, du forgeron, voire même pour certaines occupations mécaniques qui, telle la couture, s'accomplissent sans bruit. Cette indication d'après laquelle l'élévation et l'intensité du son ne sont point indis-

1. *Geschichte der Æsthetik....* p. 296.
2. C. Bücher, *Arbeit und Rhythmus* (1896; 2e éd., 1899).

pensables à l'élaboration du plaisir qui résulte du rythme et facilite le travail, cette indication, dis-je, me paraît d'une importance très spéciale dans l'ouvrage de Bücher. Elle nous permet en effet de supposer que l'origine première de tout rythme réside dans la sensation *corporelle* (musculaire) de la subdivision rythmique.

Nous avons déjà noté que les pulsations du cœur, la respiration, la marche, etc., sont des valeurs moyennes, d'une conception très aisée, pour la division du temps; elles établissent une sorte de niveau, par rapport auquel des passages plus ou moins longs apparaissent comme autant de gradations ou d'atténuations. Mais si nous avons ainsi donné la clef d'un des facteurs élémentaires de l'expression musicale, nous n'avons, d'autre part, nullement expliqué le plaisir que nous procure la continuité de ces unités de temps dans la musique, même lorsque la valeur de l'unité s'éloigne sensiblement de la moyenne normale. Il y a apparemment ici, à la source de ce plaisir, un *intérêt* non pas subjectif, mais *objectif;* autrement dit, nous nous retrouvons en face de cette joie que l'individu éprouve à contempler la *forme* que revêt l'expression de ses propres sentiments. Alors seulement nous passons du contenu de la musique — charme sonore, variations d'intonation, d'intensité et de mouvement — à l'élément formel proprement dit, que l'on ne saurait, du reste, se représenter sans le contenu qui le justifie. Par contre, toute notre étude est là pour prouver que les facteurs élémentaires agissent infailliblement, sinon comme art, du moins en tant que phénomènes naturels, même sans qu'ils soient stylisés par les principes ordonnateurs de la forme. Cette distinction ne suffit pas pour limiter d'une manière absolue et définitive la forme et le contenu, en musique; nous

en aurons bientôt la preuve évidente. En effet, le pouvoir expressif de la musique ne réside pas en entier dans les facteurs élémentaires du son ; ces éléments stylisés (graduation de l'échelle tonale, fournissant la base des rapports harmoniques et, en fin de compte, toutes les merveilles de la polyphonie ; fixation de la mesure avec toutes ses variantes de durées, etc.) deviennent la source de nouveaux procédés d'expression. Or le musicien cultivé utilise ceux-ci d'une manière tout aussi spontanée que le commun des mortels le fait des facteurs élémentaires, sous leur forme première. On ne peut exiger de l'esthétique musicale une différenciation absolue — et qu'elle ne saurait établir — entre les notions de contenu et de forme. Ceci ne nous empêche point cependant de continuer à fixer les points suivants : musique comme expression (volonté), musique comme forme (représentation), et musique comme expression représentée (caractéristique) ; leur maintien se révélera favorable à la solution de toute une série de problèmes d'esthétique.

CHAPITRE VIII

ÉCHELLE TONALE. HARMONIE

On ne peut se représenter, au premier abord, comment un musicien parvient à suivre, à comprendre, voire même à garder jusqu'à un certain point dans sa mémoire les enchevêtrements d'une composition polyphonique, dans laquelle les sons se succèdent et se superposent en des milliards de formules diverses et passagères. L'oreille se montre ici de beaucoup supérieure à l'œil, au point de vue du nombre de sensations diverses qu'elle est capable de percevoir distinctement, en un espace de temps très court. On sait, par exemple, que le mouvement de rotation, même modéré, d'un point lumineux imprime sur la rétine l'image d'un cercle de feu, et que l'imagination n'opère pas la transformation inverse du cercle en un point mobile. L'oreille, elle, distingue nettement les éléments de la succession sonore la plus rapide, et peut même contrôler l'intonation de chacun des sons de cette succession. Quant aux sens de l'odorat, du goût et du toucher, ils sont encore bien plus grossièrement organisés que celui de la vue, et, par conséquent, incapables de percevoir des sensations dont la succession serait très rapide. Il est vrai que cette faculté de perception est un peu moins affinée pour la région la plus grave de l'échelle musicale; mais Helmholtz déclare que, vers le la^{-1}, on peut encore distinguer parfaite-

ment une différence d'une dizaine de vibrations à la seconde, et je crois qu'il est même resté en deçà de la vérité. Stumpf va plus loin, mais il estime que le motif initial (contrebasse) du *fugato*, dans le *Scherzo* de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, est trop rapide pour qu'on puisse le comprendre bien. Ici encore, je serais moins affirmatif. En effet, le peu de clarté qu'un ensemble de quatre à six contrebasses et de six à huit violoncelles donne en général à ce passage a, sans doute, de tout autres causes que l'incapacité de notre oreille à percevoir douze sons à la seconde, même dans une région sonore très grave ! Quoi qu'il en soit, nous avouerons sans peine que les sons les plus graves sont en même temps les plus lourds, et sont bien loin de posséder une mobilité égale à ceux de la région aiguë. Mais il est déjà facile de distinguer successivement — dans une région modérément grave — jusqu'à trente et quelques sons différents à la seconde, et d'apprécier les défauts éventuels d'intonation de chacun d'eux. Cette faculté n'en resterait pas moins incompréhensible, si certains fondements très simples ne donnaient à la diversité et à la mobilité de la formule musicale une unité interne, une sorte de discipline qui permet de notables abréviations ou contractions des perceptions successives. Aucun autre domaine des perceptions sensorielles ne souffre la comparaison, à ce point de vue, avec celui de l'ouïe musicale ; j'insiste, et pour cause, sur ces mots : *ouïe musicale*, — en effet, c'est seulement lorsqu'il s'agit de musique que l'action du nerf acoustique se fait si précise et que la rapidité des perceptions atteint des proportions si extraordinaires. Les méthodes psychophysiques, pour la mesure du temps qui sépare la résonance du son de sa perception consciente, ne nous sont malheureusement d'aucune utilité, car les raisonne-

ments et les déterminations nécessités par les manipulations qu'exigent ces méthodes prennent probablement plus de temps que l'acte d'audition lui-même. Le musicien n'a, du reste, besoin d'aucune preuve autre que celle de sa propre conscience, témoignant qu'il comprend réellement les successions sonores de la rapidité en question, et qu'il peut même en corriger les inexactitudes d'intonation. La possibilité de cette perception et de ce contrôle si étonnamment rapides des sons s'explique, sans doute, par ce fait que le premier son d'un morceau de musique accorde pour ainsi dire l'oreille sur un nombre restreint de sonorités. L'attention se trouve dès lors fixée sur celles-ci, dans tout ce qui suit, à tel point que l'intonation des sonorités successives est attendue ; il ne s'agit plus ainsi d'une valeur acoustique à déterminer, mais d'une valeur déterminée et qu'il suffit de reconnaître. L'importance de ces constatations est si grande que nous nous y arrêterons encore un moment[1].

On n'ignore pas que le diapason — ce que les Allemands appellent *Stimmung*, les Anglais *pitch* — est chose purement conventionnelle, et qu'il a changé dans le cours des âges. L'ensemble du domaine tonal ne se divise pas en un nombre limité, si grand soit-il, de sons d'intonation différente ; on peut, en effet, toujours intercaler entre les degrés d'une échelle musicale quelconque des sons qui diffèrent des deux degrés les plus voisins. L'échelle de 3 900 degrés que

1. On raconte que, en 1794, Beethoven avait joué à première vue, et dans le vrai mouvement, une œuvre qui lui était auparavant tout à fait inconnue. Un auditeur remarqua alors qu'il avait été matériellement impossible au musicien de *voir* toutes les notes de ce *presto*. Le maître lui répondit : « C'est qu'aussi ce n'est nullement nécessaire ; lorsque vous lisez rapidement, vous ne prenez pas garde aux fautes d'impression, même si elles sont nombreuses, pour peu que vous connaissiez la langue de l'ouvrage en question ! » (Thayer, *Beethoven*, I, 292.)

H.-A. Köstlin établit à l'intérieur de sept octaves, au moyen de sons différant chacun d'une vibration à la seconde, est encore une restriction tout arbitraire; du grave à l'aigu, et *vice versa*, le passage n'est en aucune manière gradué, mais bien continu. La faculté que les Allemands appellent l' « audition absolue », c'est-à-dire la faculté de déterminer instantanément, à l'audition, un son quelconque, est innée chez certains individus d'une musicalité intense; mais elle suppose l'accoutumance à une intonation déterminée, ou, pour le moins, la connaissance des dénominations usuelles des sons, alliée à celle du diapason effectif des instruments à diapason fixe. Supposons qu'un musicien, doué de cette faculté, soit habitué à un piano ou à un orgue différant de trois quarts de ton du diapason normal actuel (435 vibrations doubles, à la seconde, pour le *la*^{3}), il n'en déterminera pas moins faussement tous les sons d'une œuvre musicale exécutée au diapason normal. La faculté de détermination instantanée des sons peut donc devenir, dans certains cas, pour celui qui la possède, une cause de trouble et d'erreurs fort désagréables. Heureusement, il y a peu d'individus assez sensibles à l'intonation *absolue* des sons pour qu'un instrument, qu'ils doivent jouer, ou un orchestre, qu'ils doivent entendre, les incommode réellement, lorsque le diapason en est un peu plus aigu ou un peu plus grave que celui auquel ils sont accoutumés. L'absence partielle ou totale de la faculté en question n'est nullement une preuve d'absence de dons musicaux; la perception exacte de l'intonation d'un son, à partir d'un diapason déterminé, ne dépend en aucune façon de la faculté de détermination absolue du son. Cette dernière faculté peut même, dans le cas d'une accoutumance pareille à celle dont nous avons parlé, se trouver en contradiction avec le sens musical.

Si donc, quel que soit le diapason adopté, un morceau de musique commence sur un accord de *ré* majeur dont l'intonation soit juste en soi, l'organe auditif s'accorde immédiatement sur cet accord et sur son échelle. Celle-ci se trouve être dès lors, pour l'auditeur, le champ naturel des évolutions musicales subséquentes ; l'acte proprement dit de perception n'est plus nécessaire pour chacun des sons suivants, ou du moins cet acte ne peut se comparer à celui qu'exige, dans les recherches scientifiques habituelles, l'appréciation de différences très minimes d'intonation, etc. Chaque son semble, bien plutôt, tomber dans une sorte de casier déjà préparé à le recevoir ; seuls, les sons qui se trouvent en contradiction évidente avec l'intonation attendue de tel ou tel degré, attirent et retiennent l'attention de l'auditeur. Si ces derniers sons diffèrent assez de ceux qui étaient attendus, pour nécessiter une interprétation distincte, autrement dit s'ils sont en contradiction avec l'échelle de la tonalité primitive et s'ils appartiennent à une tonalité compréhensible par rapport à celle-ci, il y a modulation, déplacement de l'échelle qui sert de base à l'appréciation des sons, changement d'accord de l'organe auditif. L'effort qu'exige la conception de chaque son n'est pas seulement facilité par la possibilité d'une interprétation commune, il est encore réduit au strict minimum par l'ordonnance *rythmique* des sons. Une succession de sons très rapide et qui serait privée du rythme, pour le groupement clair et précis de ses éléments, ne serait plus guère compréhensible que si tous ses sons faisaient partie d'un seul et même accord (par ex. *ré*, *fa dièse*, *la*, appartenant à *ré* majeur, et leurs octaves), ou s'ils revêtaient l'aspect d'une gamme analysable en tant qu'accord pourvu de notes de passage. Toutes les formules compliquées ou, simplement, musi-

cales — même celles qui ne font pas appel, par une allure trop vive, à des facultés de perception exceptionnelles — reposent sur l'association constante de deux facteurs : l'*harmonie* et le *rythme*, qui mettent de l'ordre et de la mesure dans le mouvement sonore, et l'élèvent ainsi au rang d'art.

L'harmonie et le rythme ont ceci de commun qu'ils permettent de mesurer les mouvements sonores. Si nous recherchons, en premier lieu, de quelle manière le changement continu de hauteur des sons s'est stylisé en changement gradué, sous la forme de l'échelle qui résulte des *rapports harmoniques des sons*, nous nous trouvons en face du problème de la *consonance* et de son contraire, la *dissonance*. Or c'est là le *punctum saliens* de toute la théorie musicale interne.

Un monde nouveau, formant un tout complet, monde opposé à celui des apparences, se révèle à nous aussitôt que nous admettons que les sons à rapports harmoniques déterminés (seuls employés dans la musique artistique) ne sont pas des points pris au hasard sur la ligne continue qui relie le grave à l'aigu, et dont l'impression d'élévation dépendrait uniquement de la distance qui les sépare sur cette ligne. S'il ne s'agissait que de ceci, les dimensions de l'intervalle seraient la seule chose intéressante à constater dans les différentes progressions possibles d'un son à un autre ; un mouvement ascendant ou descendant, à partir d'un son donné et à travers les sons de l'échelle tonale, ne pourrait être considéré que comme un acheminement ou — pour faire abstraction de toute idée d'espace — comme un changement progressif de la sensation de qualité, en un seul et même sens. Mais on a constaté, tout au contraire, depuis longtemps, les multiples modifications de cette sensation de qualité, oscillant

entre l'opposition et l'analogie de chacun des sons de l'échelle parcourue par rapport au son initial ; et c'est là un fait d'expérience de notre sensibilité.

Une seule constatation prouve surabondamment qu'en remplaçant la ligne sonore continue par une échelle graduée on n'eut pas pour but unique de créer un procédé de mensuration : les échelles qui, pendant des milliers d'années, servent également de base à toute mélodie, ne se composent pas de subdivisions égales en ce sens que chaque son aurait avec le son immédiatement suivant un rapport de vibrations toujours le même, ou que — si nous oublions ce que nous savons des relations effectives entre nos perceptions d'intonation et leurs causes mécaniques — ces subdivisions seraient marquées par des longueurs égales de la corde sonore, ou qu'elles révéleraient des différences toujours égales du nombre absolu des vibrations (tels les 3 900 sons de Köstlin, qui diffèrent tous les uns des autres d'une vibration à la seconde). La gamme que tous les peuples, en tous temps, ont également trouvée ou, mieux encore, que la nature a donnée directement à l'homme, cette gamme — composée de tons et demi-tons se succédant dans un ordre déterminé — est tout autre chose qu'une sorte de « mètre » à l'usage des intervalles sonores. Elle est la révélation d'une loi immanente de l'activité de l'esprit et, en particulier, de l'imagination artistique, loi qui est actuellement et restera peut-être toujours un mystère. Mais, même en dehors de toute préoccupation philosophique, cette loi est d'une simplicité si surprenante, d'une précision si catégorique qu'on en oublie l'existence même d'un problème non résolu ; — et l'homme a cru, à plus d'une reprise, qu'il avait fourni l'explication du mystère.

L'examen des rapports harmoniques des sons a ajouté aux notions déjà élucidées d'intonation, d'intensité, et de rapidité dans les changements d'intonation et d'intensité du son, une conception absolument nouvelle. Il résulte, en effet, de ce qui précède que deux sons de hauteur différente produisent *non seulement* la sensation de la différence absolue d'élévation, mais encore une sensation tout autre de distance. Les deux sons de certains intervalles offrent, par exemple, une analogie de sensation qualitative absolument énigmatique au premier abord, et en regard de laquelle la sensation de différence risque de disparaître tout à fait. Hommes et femmes n'ont-il pas chanté à l'octave depuis que l'homme articule des sons, peut-être même sans se rendre compte qu'ils ne chantent pas réellement des sons identiques ! D'autre part, on peut considérer comme certain que la musique vocale a ignoré pendant fort longtemps l'usage *mélodique* de l'intervalle d'octave. Les chants des peuples primitifs, chants dont nous connaissons un grand nombre, grâce aux recherches de quelques savants, se meuvent dans l'espace restreint de quelques sons. Il en est de même des chants populaires proprement dits et des chansons enfantines, pour cette raison bien simple que les sons placés au delà d'une région moyenne favorable à la voix exigent un effort considérable des cordes vocales ; or, si la passion peut exciter cet effort, l'état simplement contemplatif, dans lequel l'homme chante le plus souvent, n'y pousse guère. La joie que l'artiste éprouve à créer et sur laquelle nous avons déjà insisté, cette joie s'accorde au mieux avec les idées qui viennent d'être énoncées et dont le développement indiquerait que les premiers produits de l'activité de l'imagination sont dus non pas à de fortes

émotions, mais à un état d'âme plutôt calme. Seules une conscience plus nette de la puissance créatrice personnelle, et une possession plus complète de la technique conduisent à la faculté de représentation artistique des émotions les plus intenses.

Il est donc impossible de supposer que la connaissance de la valeur harmonique de l'octave ait servi de point de départ à la formation des échelles tonales ; le chant à ses débuts, dans les temps préhistoriques, s'est bien plutôt borné, comme de nos jours, à quelques sons très voisins les uns des autres. Toutefois on doit admettre que le mouvement sonore jusqu'à l'octave, et même au delà, était pratiqué longtemps déjà avant le moment où les théoriciens de l'Égypte et de la Chine antiques eurent l'idée d'étudier, sur les instruments de musique, les rapports entre les sons eux-mêmes et les dimensions des corps élastiques qui les produisent.

On s'est contenté pendant fort longtemps de la justification *mathématique* de la consonance ; c'est seulement à partir des premières années du XVIIIe siècle que la *physiologie* l'a remplacée peu à peu, en révélant les phénomènes des sons harmoniques, résultants et sympathiques. Mais cette justification ne nous suffit même plus, et nous réclamons aujourd'hui, à bon droit, une explication *psychologique* de la consonance. En effet, l'explication réelle des qualités esthétiques qui résultent, pour l'oreille musicale, de la résonance simultanée ou successive d'intervalles consonants, — cette explication ne nous est fournie ni par la simplicité des rapports numériques, dans les divisions de la corde correspondant aux intervalles consonants, ni par le fait que les sons harmoniques les plus forts forment précisément avec le son fondamental des intervalles consonants. La science musicale

contemporaine a renoncé, pour cette raison, à se préoccuper des phénomènes acoustiques; elle cherche la solution de l'énigme de la consonance dans le domaine des *représentations* sonores elles-mêmes. Cependant aucune de ces conceptions n'a pris, à proprement parler, la place de l'autre; il s'agit ici de recherches graduelles, toujours plus complètes et plus approfondies, et qui, partant des corps élastiques sonores, passent ensuite à l'organe auditif ébranlé par eux et arrivent, en dernier lieu, aux représentations sonores. On ne saurait nier l'état de dépendance de ces dernières par rapport aux premiers, grâce à l'intermédiaire de l'organe auditif. Les résultats positifs des recherches conservent une valeur durable, en dépit des vides que peut offrir encore la série des déductions, et des particularités inexpliquées qui subsistent ici ou là.

Toutes ces tentatives d'explication ne sont du reste pas d'un intérêt direct et immédiat pour l'esthétique musicale. Le fait que deux sons placés à distance d'octave correspondent à deux cordes dont l'une — étant données des conditions identiques de diamètre et de tension — est deux fois plus longue que l'autre, ne se reflète guère dans la sensation sonore. En admettant même qu'il s'y retrouve, ce ne serait que sous une forme tout autre et ne reportant nullement l'esprit au fait primitif. De même, l'observation d'après laquelle un son considéré comme simple et que nous percevons comme tel, est, en réalité, composé de sons partiels dont les premiers et les plus forts révèlent les rapports consonants, — cette observation indique tout au plus que la sensation de consonance que produisent certains sons repose non seulement sur des conditions d'origine exprimables par des rapports numériques simples, mais encore

sur la communauté d'éléments déterminés. Cette communauté favorise peut-être — ceci ne fait aucun doute pour moi — le rapprochement de ces sons, dans la conception musicale. Au fond, cette dernière possibilité concerne seule l'esthétique musicale ; les déterminations de celle-ci ont, par exemple, un besoin bien plus réel des signes conventionnels représentant les sons, à savoir des notes, que des rapports de longueur ou de vibration des cordes. Nous considérerons donc une fois encore comme connues toutes les lois mathématiques et physiologiques de la musique, et nous nous efforcerons seulement de classer les données nouvelles, résultant des rapports harmoniques, dans l'analyse esthétique des sensations sonores.

L'élément fondamental de la sensation harmonique des sons consiste dans *la faculté* de concentration, *de fusion* plus ou moins parfaite de ces sons en une unité d'ordre supérieur, à l'intérieur de laquelle ils restent néanmoins *distincts*. Cette possibilité de fusion des sons repose évidemment sur une analogie des conditions de leur conception ; mais on ne peut déduire ce fait que de l'analogie de formation de ces sons, autrement dit de la commensurabilité de leurs formes vibratoires. Il est vrai que la coexistence effective des sons partiels avec le son fondamental d'une corde ou d'une colonne d'air, qui vibrent, vient à l'appui de cette déduction. Toutefois la faculté que possède l'organe auditif de distinguer ces éléments d'un seul et même tout, semble s'opposer à l'idée d'une fusion plus encore qu'elle ne la confirme ; l'oreille distingue en effet d'autres phénomènes sonores accessoires et qui n'ont rien de commun avec la sensation harmonique, ainsi que nous l'avons constaté en parlant du timbre. Il convient, tout d'abord, d'insister sur ce

fait que, dans certains cas de fusion, de sensation consonante absolument indéniable, les sons harmoniques apportent non pas une explication mais de nouveaux problèmes. En outre, les sons partiels primaires, que notre sentiment harmonique renie à partir du son 7, embrouillent le problème de la fusion, même dans le cas où il s'agit de sons appartenant à une même série harmonique naturelle. C'est pourquoi Carl Stumpf a proposé catégoriquement [1] de renoncer à toute tentative d'explication satisfaisante de la consonance, par le phénomène des sons harmoniques. En renonçant à prendre la théorie physiologique de Helmholtz comme fondement intangible de toute théorie musicale, ainsi que l'esthétique l'admettait encore récemment (Zimmermann, Engel), on échappe à deux erreurs certaines et que Lotze [2] a déjà vigoureusement combattues : l'analyse de la consonance *mineure* en tant que forme secondaire, *altérée*, de la consonance majeure, l'absence d'une distinction essentielle entre la consonance et la dissonance. Stumpf lui-même, le successeur de Helmholtz comme directeur de l'« Institut de physique » à Berlin, a donné le signal de cette évolution, et considéré les données de son prédécesseur comme des théories vieillies [3]. La coexistence des sons partiels ne passe plus, aujourd'hui, pour la *cause* de la consonance, mais seulement pour une *preuve* de la communauté physique de certaines formes vibratoires, pour un seul et même corps élastique en mouvement ; à ce dernier correspond évidemment une faculté, tantôt plus, tantôt moins restreinte, de fusion des conceptions sonores. Au reste, voici

1. *Tonpsychologie* (vol. I et II ; 1883, 1890).
2. *Geschichte der Æsthetik...* (p. 279).
3. *Geschichte des Konsonanzbegriffs* (I, 1897, p. 3).

le nœud même de la question qui nous occupe : l'oreille ignore la limitation unilatérale de la fusion à une série de sons commensurables plus *aigus* que le son fondamental, et, d'autre part, elle se refuse — par le fait du sentiment esthétique de la dissonance — à accepter la fusion de certains sons, en dépit du phénomène des harmoniques établissant la possibilité mécanique de cette fusion. Nous sommes obligés, dans ce domaine, de compter avec des faits certains de la sensation sonore, faits que la science n'a pas encore expliqués suffisamment, ou qu'elle n'expliquera peut-être jamais.

La détermination de deux qualités d'intonation effectivevement égales, en d'autres termes la constatation de l'*unisson*, n'est pas un problème. Il est vrai que, dans l'appréciation de la hauteur d'un son fondamental, la différence énorme des timbres divers (dont nous avons dit quelques mots) suppose une étonnante faculté d'abstraction d'éléments à la fois nombreux et puissants, bien que secondaires ; mais le fait même de l'appréciation est indéniable et peut être prouvé à tout instant. Rien de plus problématique, par contre, que la situation exceptionnelle que l'*octave* occupe, parmi les autres intervalles, grâce au jugement dictatorial de l'oreille, chez tous les hommes et dans tous les temps. Toutes les tentatives de justification sont restées vaines, et l'on se demande encore pourquoi, seul, l'intervalle d'octave peut être élevé à une puissance quelconque, sans que la fusion des sons soit le moins du monde amoindrie ; on se demande, autrement dit, comment il se fait que la résonance simultanée d'octaves superposées donne toujours — et quel qu'en soit le nombre — une consonance, tandis que la quinte de la quinte est déjà une dissonance. Tout ce qu'on a dit sur ce sujet se résume

en quelques constatations gentiment formulées d'un phénomène du monde sensoriel. La meilleure de ces « formules » est celle de M.-W. Drobisch[1], qui compare les sons placés à distance d'octave aux points d'intersection d'une spirale, tracée autour d'un cylindre, avec une verticale reliant les deux surfaces extrêmes. Un autre écrivain, fort ingénieux, a remplacé le cylindre par un cône ; les sons placés à distance d'octave se trouvent alors compris dans un radius de la surface du cône[2]. L'idée de Brentano, reprise par Stumpf[3], consiste à admettre en plus des sensations qualitative (de l'intonation) et quantitative (de l'intensité), une troisième sensation, celle de la « clarté » du son. Notons, en passant, que l'adoption de cette théorie viendrait en aide à ceux qui croient pouvoir comparer les sept degrés de l'échelle tonale (jusqu'à l'octave) aux sept couleurs du prisme. Or il suffit de réaliser un changement continu d'intonation des sons à travers plusieurs octaves, au moyen d'un *glissando*, par exemple, sur un instrument à archet, pour prouver que cette comparaison est absolument insoutenable. En effet, s'il existait une réelle analogie entre ces deux domaines, le *glissando* produirait l'impression d'un changement continu de couleur avec retour à la première couleur, chaque fois que l'on atteint une nouvelle octave ; — chacun sait qu'il n'en est rien. On peut affirmer, d'une manière générale, que chaque son ne revêt pas, comme chaque couleur, une qualité absolue et qui lui soit entièrement propre ; tous les *ré*, par exemple, ne se distinguent pas qualitativement de tous les *la*, comme le vert se distingue du

1. *Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur*, 1852.

2. *Cf.* également : Riemann, *Geschichte der Musiktheorie, etc.* (1898 ; p. 376).

3. *Tonpsychologie* II, p. 199.

rouge. Et comme le diapason, ainsi que nous l'avons déjà dit, est chose purement conventionnelle, tout changement de l'accord normal correspondrait à une autre « espèce » de prisme. Il ne vaut pas la peine, du reste, de suivre cette voie de comparaison, car elle ne fournit pas de valeurs sensorielles équivalentes. La seule chose que l'on pourrait tenter, si l'on voulait à tout prix comparer, serait de considérer les rapports *harmoniques* des sons comme l'analogue de la division de la lumière blanche en couleurs prismatiques ; encore faudrait-il, dès l'abord, renoncer à toute analyse de détail.

Il est certainement préférable que nous nous abstenions de toute comparaison, et que nous nous bornions à l'examen des sensations appartenant exclusivement à un domaine du monde sensoriel. Nous verrons alors que la sensation qualitative d'intonation, déjà considérée comme composée des sensations qualitatives d'amplitude et de rapidité des vibrations, souffre encore d'autres différenciations nombreuses, pour peu que ces sonorités simultanées ou successives appellent la comparaison des qualités. Dans ces différenciations, les rapports *relatifs* des quantités sus-nommées semblent déterminer avec une exactitude extraordinaire la qualité de la sensation qui résulte d'une comparaison des combinaisons ; c'est pourquoi nous ferons usage pour elles de cette dénomination toute simple : la *relativité de la qualité d'intonation*, terme qui correspond on ne peut mieux à cet autre terme très courant de nos jours : la *parenté des sons*. Nous aurions ainsi effectivement quelque chose d'analogue aux deux dimensions de l'élévation sonore, dont parle Stumpf. La « relativité des quantités d'intonation » n'est rien autre qu'une dénomination pour la sensation spéciale par

laquelle nous prenons conscience des rapports d'amplitude et de durée des vibrations ; mais il va de soi que cette sensation ne se rattache pas davantage à la connaissance réelle de rapports numériques que ne s'y rattachait la perception de l'intonation d'un son isolé. Cette transposition d'un élément en un autre élément, dépendant du premier, mais d'une nature toute différente, explique le défaut de parallélisme absolu des valeurs comparées une à une. Ainsi, la sensation de la relativité de l'octave ne se distingue pas de celle de la quinte, de la quarte, de la tierce, etc., d'une manière aussi exacte et simplement graduelle que le rapport 1 : 2 se distingue des rapports 2 : 3, 3 : 4 et 4 : 5. Je me borne à rappeler ici le fait que, pour les couleurs, on ne saurait prétendre à l'existence d'aucune analogie entre les rapports de rapidité des vibrations et ceux des sensations qualitatives.

C'est pour cette raison que, en 1877 déjà, j'ai cru devoir établir[1] la *conception sonore* qui embrasse toutes les octaves d'un seul et même son ; Stumpf n'a fait que reprendre cette même idée, lorsqu'il a parlé récemment[2] d'une « conception élargie ». Mais lorsque ce même physicien fixe un certain nombre de degrés de moindre fusion, à savoir :

2e degré : fusion de quinte ;
3e degré : fusion de quarte ;
4e degré : fusion de tierce et de sixte ;
5e degré : fusion de tous les autres intervalles, *y compris ceux qui ne font pas partie du domaine musical,*

il tombe dans l'erreur même qui s'oppose à l'adoption du

1. *Musikalische Syntaxis.*
2. *Konsonanz und Dissonanz* (1898).

système de Helmholtz comme base de la théorie musicale; autrement dit, il établit un passage graduel de la consonance à la dissonance, et perd pied dès qu'il s'agit de déterminer, en principe, la différence entre les intervalles musicaux et ceux qui ne le sont pas.

Le problème de la consonance des tierces et des sixtes (consonance purement et simplement niée par l'antiquité classique) a causé force tourments aux théoriciens du moyen âge; il n'en est, en somme, plus un pour nous. L'évolution de la polyphonie vocale avait introduit depuis longtemps les tierces et les sixtes, en tant que consonances, dans la pratique, avant le jour où, le premier, Walter Odington (vers 1275) affirma la consonance de l'accord composé d'une fondamentale, d'une tierce majeure ou mineure et d'une quinte même avec les redoublements d'octave de trois sons[1]. Il est vrai que cette affirmation ne rencontra que deux cents ans plus tard l'adhésion générale des musiciens, grâce à l'influence de Ramos, de Gafori et de Zarlino. Toutefois comme l'admission de la tierce au nombre des consonances n'amena aucun changement dans les échelles mélodiques, on peut supposer que, seule, la théorie timide et routinière n'a pas su trouver la vraie formule pour un phénomène que l'intuition artistique avait saisi dès longtemps, si ce n'est toujours. Il nous serait impossible de comprendre, aujourd'hui, les formes analogues aux nôtres des échelles de l'antiquité (voire même des Chinois, plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne), si nous n'admettions l'existence immanente, dans toute perception musicale, d'une conception harmonique des sons, également correspondante à la nôtre.

1. Cf. Riemann. *Geschichte der Musiktheorie*, p. 119 et 318.

Cette conception harmonique des sons n'est rien moins que *la perception de sons isolés dans le sens d'harmonies*, c'est-à-dire de *conglomérats sonores, formant une unité absolue*. On sait que, aujourd'hui encore, Stumpf se refuse à admettre l'existence, dans le mécanisme de l'audition, de ces groupes de sons se confondant en une seule unité. Or leur adoption ne nous débarrasse pas seulement de l'échelle impraticable des cinq degrés de fusion imaginés par Stumpf ; elle nous donne la clef indispensable d'une distinction réelle entre la consonance et la dissonance. En dépit de la pratique musicale qui, dès le XIIe siècle au moins, sut apprécier la charmante euphonie des tierces et qui, aujourd'hui, utilise tierces et sixtes comme éléments essentiels de l'écriture à deux voix, les théoriciens ont affirmé avec ténacité — jusqu'à l'époque de Zarlino (XVIe siècle) — la dissonance de la sixte mineure ; ils cherchent, de nos jours encore, à taxer d'imparfaite la consonance des tierces et des sixtes ! Il semble, par conséquent, qu'un respect excessif de la théorie ne soit guère justifié, et que nous soyons en droit de supposer qu'avant le règne de la polyphonie, l'imagination musicale introduisit la tierce dans les formules mélodiques, en lui attribuant une signification semblable à celle que nous lui donnons aujourd'hui. Les restes que nous possédons du lyrisme musical antique, basé sur des sensations mélodiques absolument analogues aux nôtres [1], fournissent une preuve certaine de ce que nous avançons en toute conscience.

Le *second degré de fusion* ne fait l'objet d'aucun doute pour les musiciens de nos jours, et ne réclame aucune preuve ; il consiste dans la *réunion de deux ou plusieurs sons en une*

1. Cf. C. v. Jan. *Musici scriptores græci* (1895, supplément).

unité de conception harmonique. Sont consonants, les sons qui appartiennent à une seule et même harmonie (accord parfait majeur ou mineur) et qui sont compris *dans le sens* de cette harmonie. Sont dissonants, les sons qui appartiennent à des harmonies différentes. C'est là l'*alpha* et l'*oméga* de toute la théorie harmonique.

Si, maintenant, nous examinons les différentes tentatives de solution du problème de la consonance, nous rencontrons tout d'abord — par ordre chronologique — celle qui fait état des *rapports numériques les plus simples* auxquels correspondent les longueurs d'une corde vibrante :

1 : 2 = octave,
2 : 3 = quinte (1 : 3 = douzième),
3 : 4 = quarte.

Les Pythagoriciens s'arrêtaient là déjà, croyant ne pas devoir dépasser le chiffre 4 et s'imaginant pouvoir tout expliquer au moyen de ces seuls rapports. Avec ce procédé, le ton entier, par exemple, devient égal à la différence entre la quarte et la quinte ; la tierce majeure n'est rien autre que le redoublement de l'intervalle de ton entier, soit $(8 : 9)^2 = 64 : 81$. Cette restriction, qui obligeait à disposer côte à côte les rapports les plus simples et des formules incomparablement plus compliquées (243 : 256 pour le demi-ton), n'est sans doute point étrangère à l'ancienne lutte des canonistes et des harmonistes. Il se trouva donc, dans l'antiquité déjà, des musiciens qui doutèrent de l'excellence de ces calculs (Aristoxène et ses disciples). Les Pythagoriciens d'une époque un peu plus récente (Archytas, Didyme, Ptolémée) semblent avoir déjà prévu ce qui devint la règle chez les théoriciens arabes et persans, dès le XIVe siècle au moins et, en occident, à partir des défenseurs déjà mentionnés de

la consonance de la tierce. La série ci-dessus fut alors continuée :

4 : 5 = tierce majeure (respectivement 2 : 5 dixième majeure, et 1 : 5 dix-septième majeure).

5 : 6 = tierce mineure (3 : 5 = sixte majeure).

En admettant que les transpositions d'octave ne portaient pas atteinte à la consonance, on ajoutait à ce qui précède les rapports 3 : 8 pour la onzième, 5 : 8 pour la sixte mineure, etc., etc.

Enfin, Zarlino déjà[1] oppose l'un à l'autre les deux conglomérats sonores consonants (calculés d'après les longueurs de cordes)

Divisione harmonica (accord majeur) :
1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : 1/6

Divisione arithmetica (accord mineur) :
6 : 5 : 4 : 3 : 2 : 1

en faisant remarquer que l'on peut encore y adjoindre d'autres octaves des sons donnés, soit 1/2, 1/10, 1/12, etc. et 8, 10, 12, etc. Puis il affirme[2] que « *da questa varieta dipende tutta la diversità e la perfettione dell'harmonie.* »

Tous les musiciens, depuis Zarlino, ont nettement conscience qu'aucun autre groupement de sons ne peut être placé sur le même rang que les deux précédents, ramenés par le maître vénitien déjà à leur forme la plus simple

1/4 : 1/5 : 1/6 et 6 : 5 : 4

avec les transpositions d'octave. Les conglomérats sonores

1. *Istituzioni harmoniche* (1558).
2. *Tutte le opere* (1589, I, p. 222).

doivent donc être tous entendus dans le sens de l'une ou de l'autre de ces combinaisons fondamentales. *Cet exposé a conservé toute sa valeur ; il est, aujourd'hui encore, absolument exact et complet.* Il est vrai que la découverte des sons harmoniques, par Sauveur (1700), troubla pour un temps cette conception de l'harmonie, en ramenant tout à l'existence matériellement prouvée de la série harmonique supérieure ; mais on peut considérer cette période de trouble comme passée, depuis l'apparition des travaux de Stumpf. Nous nous trouvons ici encore en face d'un phénomène fondamental, bien qu'inexplicable, du domaine de l'acoustique musicale ; nous devons admettre simplement et sans discussion possible que, par le phénomène de la fusion, chaque son forme avec sa tierce (majeure) et sa quinte supérieures, ou avec sa tierce (majeure) et sa quinte inférieures une unité harmonique, un accord consonant.

On admet généralement la conception de l'*intervalle* consonant, comme terme de transition entre la conception du son musical (avec l'ensemble de ses octaves supérieures et inférieures) et celle de l'*harmonie* (supérieure [accord majeur] et inférieure [accord mineur]) ; toutefois je doute, pour ma part, que l'adoption de ce degré intermédiaire soit une nécessité. En effet, la conception d'un intervalle consonant, formé par deux sons qui ne se trouvent pas dans le rapport d'octave, est intimement liée, pour l'oreille musicale, à la conception de l'harmonie. Cette dernière peut bien être incertaine, jusqu'à un certain point, lorsqu'il s'agit de la première audition d'une mélodie ou même d'un fragment polyphonique commençant à deux voix, et pour autant que la tonalité n'est pas définitivement fixée par un développement musical préalable ;

mais, au fond, il n'y a pas ici d'incertitude autre que celle dans laquelle le son isolé nous laisse au sujet de l'harmonie. Si, par exemple, une mélodie commence par le son *sol*, c'est la suite seule de cette mélodie qui indiquera si le *sol* est prime, quinte ou tierce d'un accord majeur ou d'un accord mineur, ou encore s'il n'est qu'une note mélodique accessoire, se rapportant à l'un des éléments de l'harmonie tonale ; — et, de même, c'est la continuation de la phrase musicale qui fera comprendre si l'intervalle initial *sol* — *si*, par exemple, représente l'accord de *sol* majeur, ou celui de *mi* mineur, ou s'il s'agit peut-être, dans la musique compliquée de nos jours, d'une consonance feinte. Cette dernière alternative est la vraie, lorsque, par exemple, le *sol* se résout immédiatement sur *fa dièse* (il est alors un ornement mélodique de *fa dièse* — *si*, représentant l'accord de *si* majeur ou de *si* mineur), ou le *si* sur *ut* (le *si* étant un ornement mélodique de *sol* — *ut* représentant l'accord d'*ut* majeur ou d'*ut* mineur). Les consonances feintes, sans préparation, et que l'ensemble de la phrase musicale nous révèle cependant comme autant de dissonances compliquées, sont d'un usage constant, même dans le style sévère qui se refuse à admettre, sans préparation, les secondes et les septièmes majeures et mineures, le triton et la quinte diminuée (intervalles que l'on ne saurait confondre avec aucun intervalle consonant). Le fait même que cet usage de la consonance feinte n'est point d'une sonorité désagréable nous oblige à chercher dans un effet spécial de l'intervalle consonant, abstraction faite de sa valeur harmonique, la cause de l'*euphonie physique* de formations telles que, par exemple : la seconde augmentée, qui correspond, dans notre système musical tempéré, à la tierce mineure ; la quinte augmentée qui correspond à la sixte mineure ; la septième diminuée qui

correspond à la sixte majeure ; la quarte diminuée qui correspond à la tierce majeure, etc. Cependant cette incertitude de la signification harmonique de l'intervalle, composé de deux sons seulement, n'a qu'une importance très relative, au point de vue musical, et ne représente aucune valeur esthétique positive. Le son isolé peut bien, lui aussi, être interprété harmoniquement par l'oreille musicale (qui, seule, nous intéresse) de six manières différentes, voire même davantage, si nous prenons en considération les notes secondaires dissonantes ; il n'en a pas moins, dans chaque cas spécial et concret, *une seule* signification, et, même lorsque plusieurs interprétations sont possibles, l'une d'entre elles est choisie de préférence aux autres, de telle manière que le son n'est point perçu comme une « sonorité » indifférente. La combinaison de deux sons ne fait donc que restreindre la possibilité d'une interprétation sextuple à celle d'une interprétation double (majeure ou mineure) ; encore celle-ci ne sera-t-elle utilisée que dans un sens, tantôt l'un, tantôt l'autre, suivant le cas spécial dont il s'agira. Le cas dont nous avons parlé de la confusion momentanée d'un intervalle dissonant avec l'intervalle enharmonique consonant, appartient au domaine des changements de signification (changements enharmoniques ou autres), qui jouent un rôle très important dans la musique artistique avancée. Il s'agit ici de l'usage artistique et conscient de *la possibilité d'une illusion*, procédé dont le retour fréquent risquerait fort, du reste, de détruire la logique immanente des enchaînements harmoniques.

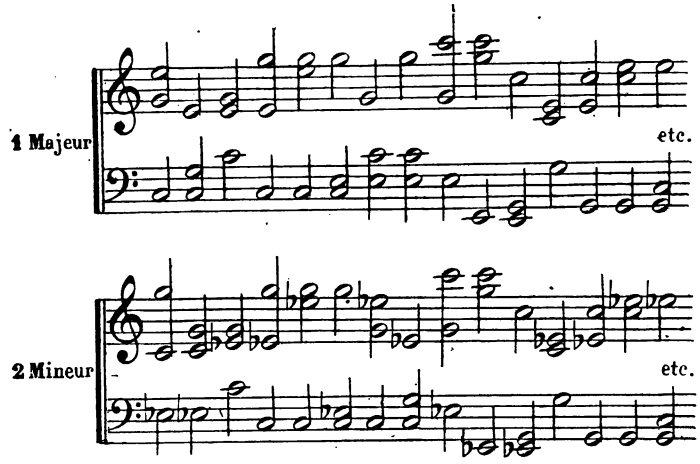
Si, donc, nous abandonnons la conception de l'intervalle formé de deux sons différents (mais non à distance d'octave) et consonant en soi, nous n'aurons plus, comme intervalles consonants, que ceux qui résultent de deux sons différents

mais appartenant à une même harmonie (majeure ou mineure), à savoir les combinaisons :

1. Prime et quinte
2. Prime et tierce
3. Tierce et quinte

} d'une harmonie supérieure ou inférieure, et quels que soient les rapports d'octave des deux sons.

L'élément problématique de la fusion harmonique, dont les recherches de Stumpf n'ont pas réussi à pénétrer le mystère, réside dans le dualisme de la conception harmonique. Or ce dualisme qu'aucun musicien, aucun amateur quelque peu doué ne peut mettre en doute, n'est absolument pas compréhensible, si l'on cherche à former les accords de trois sons au moyen de la superposition d'intervalles de deux sons. On ne peut guère déduire de la pratique de ce dernier procédé que ceci : les accords composés de trois sons de noms différents (autrement dit, ne comprenant pas d'octave) sont consonants, lorsque les sons qui les composent sont eux-mêmes, deux à deux, consonants. La diversité de l'euphonie physique des formations sonores suivantes



est si grande, et la facilité de leur perception par l'oreille si

variable, que la théorie physiologique de Helmholtz est restée impuissante à les faire rentrer toutes dans une même catégorie, en tant que consonances, c'est-à-dire en tant qu'harmonies qu'aucun battement ne rendrait dissonantes. Mais ces degrés divers de l'euphonie et de la facilité de perception existent à côté des distinctions harmoniques fondamentales de la consonance majeure et de la consonance mineure, comme une chose tout autre, absolument hétérogène et sans influence déterminante. Ce dualisme ou, pour parler d'une manière à la fois plus logique et plus correcte, cette *alternance* de la conception harmonique sépare le monde des conceptions sonores en deux domaines distincts. Elle s'élève avec force au-dessus de toutes les petites différences qui, mises en regard d'elle, n'ont guère plus d'importance que — par exemple — les différences de timbre.

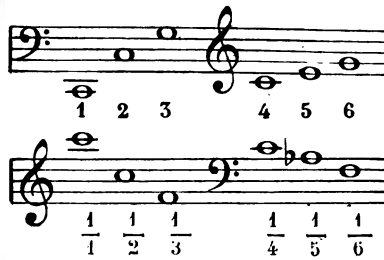
L'harmonie, sous le double aspect de la consonance majeure et de la consonance mineure, fournit à l'art des sons — sans qu'aucun doute soit possible — de nouveaux éléments qui se rangent au nombre des facteurs directs de l'expression musicale, tout aussi bien que l'intonation, l'intensité et leurs variations, dont nous nous sommes uniquement occupés jusqu'à présent. S'il est vrai que, pour expliquer la force expressive de ces éléments harmoniques, nous ne pouvons recourir au sifflement du vent ou à quelque autre phénomène naturel, il n'en est pas moins certain que cette force est assez élémentaire et généralement reconnue, pour que nous puissions nous dispenser de toute preuve.

Zarlino qui, le premier, établit théoriquement la double modalité de l'harmonie, a défini déjà[1] le mode majeur comme étant d'un caractère « gai » (*allegro*), le mode mineur d'un caractère « triste » (*mesto, malinconico*). Mais nous n'avons

1. *Opere*, I, p. 221.

aucune raison de croire que Zarlino ait été le premier à discerner la différence caractéristique du majeur et du mineur. La théorie du caractère des modes, dans la Grèce antique, opposait déjà au dorien et à l'éolien (mineurs), d'allure sérieuse et solennelle, le phrygien et le lydien (majeur), libre expression de la joie déchaînée.

On peut se demander maintenant, si les valeurs esthétiques distinctes de la consonance majeure et la consonance mineure, si — d'une manière générale — la conception des rapports sonores dans le sens majeur et dans le sens mineur (même lorsqu'il s'agit de mélodie non accompagnée), doivent être ramenées, en réalité, à des échelles naturelles qui seraient l'image renversée l'une de l'autre et qui correspondraient aux deux séries de nombres entiers et de fractions simples que Zarlino imagina d'opposer l'une à l'autre. Ces deux séries sont :



N.-B. — Les chiffres expriment ici des rapports de longueur de cordes ; si l'on voulait exprimer des rapports de nombre de vibrations, il suffirait d'intervertir le rôle des deux séries de chiffres.

Il est absolument certain que l'adoption de ces deux échelles naturelles donne à la théorie de l'enchaînement des accords, à la pratique harmonique, des qualités frappantes d'unité et de logique serrée. Aussi peut-on dire qu'à partir de

Zarlino les théoriciens en sont toujours revenus à cette base solide du système harmonique (Salinas, Mersenne, Rameau, Tartini, Hauptmann, von Oettingen, Riemann).

Le *système mélodique mineur* se révèle opposé au système mélodique majeur, en ceci, par exemple, qu'au demi-ton final, ascendant, en majeur (*subsemitonium*), correspond le demi-ton final, descendant, en mineur. Cette dernière progression est tout à fait caractéristique du dorien antique et du phrygien médiéval, dont les mélodies sont basées sur une échelle qui est l'image exactement renversée de notre gamme majeure : *mi ré ut si la sol fa mi*. On a également observé depuis longtemps qu'un grand nombre de mélodies mineures slaves se terminent par un saut sur la quinte, saut qui correspond à la progression habituelle de la quinte sur la tonique, en majeur. La raison d'être, bien plus, la nécessité d'une opposition polaire des rapports harmoniques, dans le sens mineur et dans le sens majeur, ne manque donc pas de fondement positif. Mais cette question, en elle-même, n'est que d'une importance secondaire pour l'esthétique musicale. Celle-ci s'intéresse avant tout au fait psychologique d'après lequel une même succession de sons a, selon qu'elle est interprétée dans le sens majeur ou dans le sens mineur, une valeur esthétique différente, une *qualité harmonique* déterminée. Le même son *ut*, par exemple, a déjà une valeur différente suivant que nous le percevons comme prime de l'accord d'*ut* majeur, comme tierce de l'accord de *la bémol* majeur ou comme quinte de l'accord de *fa* majeur, valeur provenant de ce que nous avons appelé la *relativité de la qualité d'intonation ;* or ce même *ut* se trouve déterminé tout autrement encore, au point de vue de la relativité de la qualité d'intonation, si nous l'entendons comme faisant partie tantôt de l'accord de *fa* mineur (prime),

tantôt de l'accord de *la* mineur (tierce), tantôt enfin de celui d'*ut* mineur (quinte). Les trois valeurs du mode majeur se distinguent à leur tour, effectivement, des trois valeurs du mode mineur par une qualité spéciale, propre à l'accord d'un mode par opposition à celui d'un autre mode, la « qualité harmonique ». On peut réduire la relativité des qualités d'intonation aux trois parentés d'octave, de quinte et de tierce ; de plus, une œuvre polyphonique développée est tout aussi bien réalisable qu'une mélodie étendue sans le moindre changement de qualité harmonique, c'est-à-dire avec l'interprétation constante des sons soit dans le sens majeur, soit dans le sens mineur. C'est au moyen de deux morceaux de musique dont l'un serait exclusivement majeur, l'autre exclusivement mineur, que l'on démontrerait le mieux la différenciation de la qualité harmonique. Mais le majeur et le mineur ne sont point des domaines absolument distincts et opposés de la composition musicale ; la musique moderne surtout se plaît à passer fréquemment de l'un dans l'autre, et à entremêler constamment les deux conceptions. L'interprétation simultanée d'un rapport sonore à la fois dans le sens majeur et dans le sens mineur est seule exclue. Nous entendons toujours le son isolé ou la résonance simultanée de plusieurs sons *ou bien* dans le sens d'un accord majeur, *ou bien* dans le sens d'un accord mineur. Ainsi les formations *ut* : *mi* : *sol* : *si* et *ré* : *fa* : *la* : *ut* ne résultent pas de la coexistence d'un accord majeur et d'un accord mineur ; elles ne sont point des combinaisons des deux qualités harmoniques. L'une et l'autre seront interprétées dans le sens de l'accord majeur *ou* de l'accord mineur qu'elles renferment, et le quatrième son, qui n'appartient pas à l'harmonie fondamentale, sera considéré comme un élément étranger, comme un son *dissonant*.

CHAPITRE IX

DISSONANCE. PROGRESSIONS INTERDITES

Nous en sommes arrivés maintenant à la notion de la dissonance. Un son est dissonant lorsque, résonnant en même temps qu'un ou plusieurs autres sons, il ne se confond pas avec eux en une même unité de conception harmonique. Cependant la dissonance n'est pas la négation pure et simple de la consonance. On ne peut prétendre que toutes les intonations qui sont en dehors de la notion d'unité d'une même harmonie soient des dissonances musicales ; il faut, pour qu'il s'agisse réellement de dissonance musicale, que le son dissonant soit *compréhensible* par rapport à l'harmonie avec laquelle il est en conflit. La relativité de la qualité d'intonation s'étend aussi aux sons dissonants. Seuls les sons plus ou moins parents de l'harmonie qui détermine l'interprétation de l'ensemble sonore, peuvent être musicalement dissonants, par rapport à cette harmonie. Toutes les autres intonations sortent du domaine de l'esthétique, en tant que discordances ou formations *amusicales* non admises par l'oreille.

Helmholtz croyait devoir trouver la cause de la dissonance dans les *battements* qui résultent d'intonations très voisines les unes des autres, et qui troublent le cours normal de la résonance simultanée. Rameau déjà avait formulé une idée analogue, dans un ouvrage intitulé *Génération harmonique*

(voir p. 17) et qu'il écrivit, en 1737, avec la collaboration des physiciens de Mairan et de Gamaches. Ainsi l'essence de la consonance consisterait uniquement dans l'absence de ces troubles vibratoires. J'ai déjà fait remarquer (p. 125) que cette définition supprime toute distinction effective entre la consonance et la dissonance ; en effet, mainte consonance renfermant, par exemple, des tierces dans la région grave, présente des battements beaucoup plus violents que ceux de réelles dissonances. Quant à Stumpf, il efface également la ligne de démarcation de la consonance et de la dissonance, par l'adoption des cinq degrés de fusion des sons ; la catégorie correspondant au cinquième degré renfermerait *tous* les rapports sonores qui sont en dehors de la notion musicale de la consonance !

C'est avec raison que Lotze demande à la dissonance d'être plus qu'un simple contraste, par rapport à la consonance : « Nous ne voulons nullement tirer profit de la dissonance comme d'un simple effet qui serait peut-être tout aussi bien réalisable d'une autre manière, auquel cas la dissonance pourrait disparaître ; celle-ci doit, au contraire, faire partie intégrante de l'ensemble du contenu musical. Il ne s'agit pas d'utiliser le contraste d'une manière subjective et, pour mieux faire ressortir l'impression de la consonance, mais de faire de lui un événement représenté dans l'objet musical. »

Nous avons écarté plus haut l'hypothèse d'après laquelle l'intervalle consonant serait un degré intermédiaire indispensable entre le son isolé et l'harmonie naturelle ; nous devons conséquemment renoncer à établir des déterminations spéciales de conception pour les intervalles dissonants. La distinction d'intervalles consonants et dissonants, qui nous est restée de l'époque antérieure à la découverte de l'essence de

l'harmonie (Zarlino), joue, il est vrai, dans la plupart des traités de composition musicale de nos jours, un rôle analogue à celui qu'elle jouait avant Zarlino. Mais Rameau a déjà remplacé, il y a près de deux siècles, l'intervalle dissonant par le *son dissonant*, puisque — dans son *Traité de l'harmonie* (1722; p. 97), — il fait dépendre la préparation de la dissonance de la détermination préalable du son qui *dissone*, dans l'intervalle dissonant en question. Nous devons aller plus loin encore aujourd'hui, et affirmer que — lorsqu'il s'agit de la résonance simultanée de deux sons — la notion de la dissonance n'est pas restreinte aux sons qui ne *peuvent* appartenir à une seule et même harmonie majeure ou mineure, mais qu'elle s'étend en outre à ceux qui, dans tel ou tel cas concret, ne *sont* pas interprétés dans le sens d'un seul accord naturel, majeur ou mineur. On peut interpréter comme dissonantes, dans certains cas spéciaux, non seulement la quarte autour de laquelle on se livre depuis des siècles à une controverse des plus vives, mais encore la quinte, la sixte et la tierce. A. von Œttingen[1] prétend avec raison qu'il est possible, voire même parfois nécessaire, d'entendre l'accord majeur dans le sens mineur, et l'accord mineur dans le sens majeur ; il y a, dans un cas comme dans l'autre, dissonance. On peut et même, dans certains cas précis, on doit entendre, par exemple, *mi sol si* dans le sens de *mi sol ut*, autrement dit considérer le *si* comme un son dissonant ; mais on peut aussi interpréter *mi sol si* dans le sens de *mi sol dièse si*, — la tierce est alors le son dissonant, le son altéré. Or il faut bien noter que ce jugement ne repose nullement sur un défaut de compréhension de la possibilité qu'il y aurait à interpréter l'accord dans

1. *Harmoniesystem in dualer Entwickelung* (1866, p. 45).

le sens du mode apparent ; il suppose, au contraire, une perception absolument exacte de l'intonation de chaque son.

Ce qui précède explique suffisamment l'appréciation différente de la valeur d'un son dissonant, selon la place qu'il occupe, par rapport à l'harmonie dont il trouble la consonance. Nous nous bornerons donc à déterminer (et ce sera la meilleure définition de ce son) la distance — évaluée en marches de quintes et de tierces — qui sépare le son dissonant du son de l'harmonie dont il est le plus proche parent ; ainsi, dans *ut, mi, sol, si*, le *si* est la tierce de la quinte de l'accord, — dans *ut, mi, sol*♯, perçu dans le sens de l'harmonie *ut, mi, sol*, le *sol*♯ est la tierce de la tierce, — dans *ut, ré*♯, *sol*, perçu dans le sens de l'harmonie majeure d'*ut*, le *ré*♯ est la sensible (c'est-à-dire la tierce de la quinte) de la tierce *mi*. Il serait tout à fait superflu de chercher d'autres déterminations de ces sons, puisque celles-ci ne prêtent à aucune équivoque ; il s'agit en effet de l'expression stricte du rapport de qualité d'intonation de deux sons, expression dont la formule renferme implicitement la détermination acoustique exacte de l'intonation.

On peut encore différencier les sons dissonants dans le temps, selon le moment de leur adjonction à l'harmonie dont ils troublent la consonance. Il y a dissonance :

a) lorsque, l'harmonie restant la même, une voix passe d'un son de l'accord à un son mélodique voisin (seconde majeure ou mineure, supérieure ou inférieure), — *dissonance de passage ;*

b) lorsque, dans l'enchaînement de deux accords, un son de la première harmonie reste pendant la seconde à laquelle il est étranger, pour se résoudre après coup, par marche mélodique, sur le son le plus rapproché de cette seconde harmonie, — *dissonance préparée ;*

c) lorsque le son étranger à la nouvelle harmonie entre, sans autre, avec celle-ci, — *dissonance sans préparation ;*

d) lorsque, tantôt sous la forme *a* (note de passage), tantôt sous la forme *c* (dissonance non préparée), l'élévation ou l'abaissement chromatique d'un son de l'harmonie donne naissance à un *accord altéré*.

La contradiction est la valeur esthétique commune à toutes les dissonances, par opposition au principe d'unité de l'harmonie. Les formes les plus atténuées de la dissonance (notes de passage diatoniques et chromatiques) sont la source d'un *conflit ;* elles produisent une complication, si minime soit-elle, de la conception sonore, par le fait de la coexistence d'éléments contraires ramenés à une unité factice.

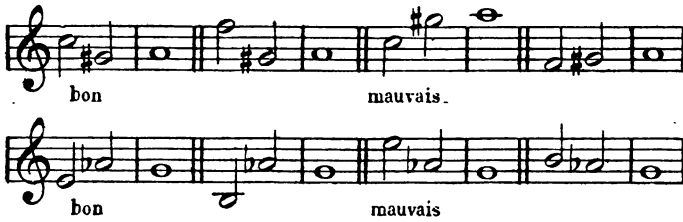
Mais qui dit dissonance ne dit pas forcément polyphonie. En effet — pour l'auditeur de nos jours, et sans doute aussi pour celui des temps les plus reculés — toutes les différences que nous avons notées, dans les rapports de qualité de l'intonation apparaissent dans la musique *homophone*, dans la *monodie* non accompagnée ; c'est-à-dire qu'ici les sons ne sont pas seulement perçus en tant que prime, tierce ou quinte d'une harmonie, mais aussi en tant que dissonances, tantôt de passage (diatoniques ou chromatiques), tantôt préparées ou même non préparées. La distinction de ces valeurs, sans l'obligation qu'impose la simultanéité des sons, résulte du besoin que nous éprouvons de ramener à une unité aussi parfaite que possible la pluralité des éléments, non seulement simultanés mais aussi successifs. La nature même nous impose cette sorte d'*ordonnance de la conception*, en nous empêchant d'admettre l'existence de phénomènes se succédant simplement dans le temps, étrangers les uns aux autres, et que ne relierait aucune notion de devenir,

d'accroissement, de transformation, d'échange, de périodicité, etc.

On sait le rôle considérable que joue, dans la théorie de la composition, l'*interdiction de certaines progressions*, peut-être est-il temps que nous cherchions les raisons esthétiques de cette interdiction. Si celle-ci s'étendait uniquement à des intervalles d'intonation difficile, nous n'aurions pas à en rechercher la cause qui, du reste, serait en majeure partie hors du domaine de l'esthétique. Lorsque le style « sévère » enjoint d'éviter les *grands intervalles* (sixte, septième), autorisant seulement l'octave, à condition qu'elle rentre dans l'espace sonore disponible, il obéit à des considérations d'ordre purement technique. Mais le style vocal même n'a jamais écarté ces intervalles d'une manière absolue, et l'on n'a pas songé à les interdire dans le domaine instrumental. Il en va tout autrement des *intervalles* dits *augmentés*, dans la composition vocale. La marche ascendante *ut-sol* ♯ est un intervalle augmenté, cette même marche, descendante, *ut*^{2} *sol*♯^{1}, est un intervalle diminué ; la première est interdite dans le style sévère, la seconde d'un usage courant. A partir d'*ut*, la valeur harmonique de *sol* ♯ — en tant que tierce de la tierce — est la même dans les deux cas, et sa perception d'égale difficulté ; ce n'est donc pas ici qu'il faut chercher la clef du mystère. Ce n'est pas non plus dans le fait que la marche est ascendante (tension) ou descendante (relâche) qu'il faudrait chercher une explication, car *sol* ♯-*ut* est tout aussi bien interdit, en descendant, que *sol*♯^{1}-*ut*^{2} est admis en montant. La grandeur de l'intervalle n'entre pas davantage en ligne de compte ; en effet, s'il est vrai que des deux intervalles *ut-sol*♯ (le pire) est le plus grand, *sol* ♯-*ut* (le meilleur) le plus petit, le rapport est inverse pour *ut-ré* ♯, par exemple. Ici la

seconde augmentée (ascendante ou descendante) est mauvaise, tandis que la septième diminuée est excellente, en dépit de la grandeur de l'intervalle. Il s'agit évidemment d'une exigence esthétique qui s'impose, exigence dont la pratique a établi la valeur normale, bien longtemps avant que l'on songe à en chercher la cause. Or voici : *nous éprouvons le désir de remplir, après coup, tous les sauts d'une progression mélodique.* Nous avons caractérisé déjà la signification typique de l'échelle tonale, remplaçant la ligne sonore continue, et si nous avons réservé pour plus tard l'étude détaillée de la structure harmonique, on n'en comprendra pas moins que de grands intervalles, à l'intérieur de l'échelle, fassent l'effet de sauts par-dessus les degrés intermédiaires. C'est pourquoi nous attendons, après chaque saut, que les degrés négligés viennent remplir et, en quelque sorte, expliquer le vide précédent. Il faut encore noter que les grands intervalles agissent comme de puissants moyens d'expression; lorsque l'un d'eux est suivi d'un second intervalle dans la même direction, ce dernier *peut* bien renforcer encore l'expression, mais, le plus souvent, il produit la sensation désagréable d'une « retouche », nécessitée par l'insuffisance du premier saut. On peut donc dire qu'un saut suivi d'une marche quelconque dans la même direction donne l'impression de maladresse ou d'*insuffisance*. Seul le mouvement mélodique à travers les sons d'un accord fait exception, et doit évidemment être examiné à partir d'un autre point de vue. En effet, l'arpège remplace le changement continu de hauteur des sons par une échelle graduée mais limitée aux éléments d'une seule harmonie sorte d'échelle incomplète, il n'intercale que deux degrés entre les deux sons d'une octave. Si maintenant nous constatons que l'élimination d'un degré, dans

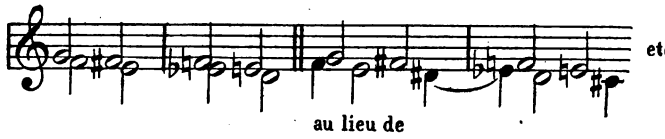
cette échelle harmonique, ne produit pas autant l'impression de saut que dans l'échelle diatonique, nous devrons en chercher la cause dans l'unité harmonique plus apparente des divers éléments de la mélodie. L'intervalle *ut*[1]-*ut*[2] n'est guère expliqué, ni justifié (ce dont il n'a pas besoin) par l'adjonction subséquente d'un *sol*[1], pas plus que *ut*[1]-*sol*[1] ne le serait par l'adjonction de *mi*[1]. Toutefois nous ne considérons pas cette question comme entièrement résolue. Une chose est certaine, c'est que, après un saut, une marche rétrograde de seconde a un caractère *essentiellement mélodique*, naturel, esthétiquement satisfaisant, tandis que toute progression dans la même direction que le saut a quelque chose de plus ou moins forcé. Or la plupart des intervalles augmentés exigent, logiquement, une progression dans le même sens que le saut, car ils sont limités par des sensibles se résolvant par demi-ton, avec tendance à s'éloigner l'une de l'autre; dans les intervalles diminués, au contraire, les sensibles tendent à se rapprocher l'une de l'autre :



Il va de soi que nous ne pouvons entreprendre de justifier ici la nécessité des progressions de ce genre; qu'il nous suffise d'affirmer qu'elles correspondent aux données non seulement du sens musical élémentaire, mais encore de la pratique harmonique.

La théorie de l'écriture musicale insiste peut-être davan-

tage sur certaines restrictions qu'elle impose au *mouvement simultané de deux parties harmoniques*. On comprend sans peine que deux intervalles dissonants de même dimension ne doivent pas se suivre, puisqu'il est simplement logique de résoudre une dissonance, avant d'en faire entendre une autre. La progression par seconde de deux voix superposées à distance de seconde est anormale, par le fait que chaque seconde reçoit ainsi une résolution contraire à sa nature même. On admet, il est vrai (mais non pas dans l'écriture à deux parties) l'excellent effet de progressions telles que la suivante :



mais nous ne saurions, à cette place, en rechercher la cause.

Il semble plus difficile, au premier abord, de trouver une raison esthétique à l'interdiction de deux ou de plusieurs octaves ou quintes justes (*parallèles d'octaves et de quintes*). La consonance des deux intervalles consécutifs ne peut, en effet, éveiller le même déplaisir qu'une série de secondes ou d'autres intervalles dissonants de même nature. L'interdiction des octaves (unissons ou octaves redoublées) et des quintes (ou douzièmes) parallèles n'en est pas moins aussi ancienne que la musique polyphonique elle-même. Des théoriciens du IXe et du Xe siècle ont bien pu démontrer, en passant, la possibilité d'une sorte de polyphonie composée uniquement de quintes et d'octaves parallèles (forme accessoire, du reste, d'une polyphonie plus réelle et plus saine[1]), cela n'empêche

1. Cf. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie etc.* (1898), p. 20 et suiv.

que l'interdiction absolue de ces progressions remonte au moins à l'an 1300, c'est-à-dire aux débuts de l'art du contrepoint. De tous temps le chant à l'octave a été pratiqué (souvent peut-être inconsciemment), lorsque des hommes et des femmes, ou des enfants, chantent en même temps la même mélodie. La musique moderne, elle aussi, admet sans scrupule le redoublement de la mélodie à l'octave ou à plusieurs octaves, mais elle ne tolère les quintes (douzièmes) parallèles que dans les jeux dits de mixture (ou de fourniture), destinés à renforcer la sonorité de l'orgue. Les parallèles d'octaves sont cependant considérés, dans le style polyphonique sévère, comme une faute plus grave que les parallèles de quintes. Où chercher maintenant la cause profonde de ces interdictions, puisque, à vrai dire, l'effet de parallélisme en soi n'est pas mauvais ?

Hauptmann prétend[1] que « dans la succession de quintes parallèles c'est l'unité harmonique qui fait défaut, dans la succession d'octaves parallèles, la diversité mélodique. C'est pourquoi le redoublement à l'octave est toujours toléré, *lorsque les voix en question n'ont pas la prétention d'être indépendantes*, tandis que des quintes parallèles ne le sont jamais, car la juxtaposition de deux harmonies sans lien entre elles ne peut jamais rentrer dans le plan d'une conception artistique sensée. Toutefois il ne peut être question d'appliquer une règle aussi sévère que s'il s'agit de la succession immédiate de quintes justes, par marche de seconde (!), et lorsque les sons ont une valeur harmonique apparente... » Notons tout d'abord l'indication de Hauptmann d'après laquelle la succession de quintes et d'octaves *justes* peut seule être

1. *Natur der Harmonik und der Metrik*, p. 70.

interdite ; nous excluons — comme étrangère à notre sujet — toute la série des quintes et des octaves dites *cachées*. Au reste, comme, sur ce dernier point, la pratique des maîtres est en contradiction permanente avec les tatillonnages des théoriciens, nous pouvons ignorer ce chapitre de théorie mal venue. La différence d'appréciation et de traitement des octaves et des quintes parallèles n'en reste pas moins énigmatique ; même examinée à la lumière de l'ensemble de son système harmonique, la distinction de Hauptmann ne paraît pas suffisamment motivée. Comment se ferait-il que deux quintes successives impliquassent plus que deux tierces un manque d'unité harmonique ? Deux degrés voisins de l'échelle tonale ne représentent-ils pas toujours des harmonies différentes ? Helmholtz, lui, sent fort bien qu'au fond l'interdiction des quintes remonte aux mêmes sources que celle des octaves (soit à leur grande faculté de fusion) ; il s'exprime dans le même sens que Hauptmann, il est vrai, mais avec plus de précision, en remarquant que l'on peut bien accompagner d'une manière continue à l'octave, mais non pas à la quinte, sans abandonner la *tonalité*. Cette raison n'est pas péremptoire non plus, car il suffirait, dans ce cas, d'interdire les quintes qui sont en contradiction avec la tonalité (*si-fa* ♯ — au lieu de *si-fa* — en *ut* majeur). On ne saisirait guère non plus, de la sorte, pourquoi les successions de quartes et de tierces ne sont pas aussi fautives que celles de quintes. Toutes les tentatives faites jusqu'à ce jour d'expliquer l'effet désagréable des parallèles, par la valeur harmonique des intervalles, ont échoué ; elles échoueront sans doute toujours. Voici probablement la raison véritable de l'interdiction des octaves et des quintes parallèles.

L'écriture polyphonique de la musique artistique distingue

un certain nombre de parties réelles qui n'ont pas seulement une valeur harmonique, mais dont la valeur mélodique propre doit être distinctement perçue. Si cette distinction est abandonnée ou limitée de plein gré par le compositeur (ainsi dans l'écriture usuelle pour le piano ou pour l'orchestre, où un petit nombre de voix réelles est renforcé par des parties de pur remplissage harmonique), l'interdiction des octaves et même des quintes parallèles tombe aussitôt. Dans le style polyphonique sévère, tel que, par exemple, la musique vocale fuguée à quatre parties, les successions d'octaves et de quintes parallèles sont fautives, parce que la fusion des deux voix placées dans les rapports en question est assez grande pour rendre leur perception distincte très difficile. En outre, lorsque, dans un ensemble dont les voix sont nettement différenciées, deux intervalles à fusion identique se suivent immédiatement, nous courons le risque de prendre les deux voix qui les forment pour une seule. *Il s'agit*, on le voit, *d'un effet purement physique ;* la question des parallèles d'octaves et de quintes n'a rien à faire avec la signification musicale, si ce n'est qu'elle en rend la perception plus difficile. Au moment de la progression parallèle, les voix, jusqu'alors distinctes, deviennent tout à coup presque indiscernables, par suite de la fusion très grande, et toujours la même, des deux sons des intervalles successifs. Le phénomène des harmoniques qui adjoint précisément à chaque son l'octave et la douzième supérieures, apparaît subitement et désagréablement en pleine conscience ; *le son le plus aigu disparaît dans le son le plus grave* ou, du moins, pareil au son harmonique ignoré en dépit de son intensité, il n'est plus perçu d'une manière indépendante. On comprend dès lors qu'entre des parties réelles les octaves parallèles soient plus répréhensibles que les quintes, puisque

la fusion de l'intervalle d'octave est bien plus complète que celle de l'intervalle de quinte. Quant aux parallèles de quartes, ils ne peuvent naturellement plus être considérés comme des fautes grossières (bien qu'ils soient presque entièrement bannis de l'écriture à deux voix), car les sons de la quinte y apparaissent renversés, et la fusion indiquée plus haut ne peut se produire ; le son harmonique se trouve placé, par le renversement, au-dessous du son fondamental. Enfin, s'il s'agit d'autres intervalles de l'harmonie naturelle (tierces majeure et mineure, sixtes majeure et mineure), on remarquera que leur résonance propre est tellement plus intense que celle des sons harmoniques correspondants, qu'il n'y a presque aucun danger de les confondre avec ceux-ci. Personne ne niera, cependant, que des dix-septièmes majeures parallèles (son 5 de la série harmonique de chaque son) produisent un effet physique frappant, analogue à celui des douzièmes parallèles. On peut en tous cas considérer comme prouvé, d'une part, que le charme particulier et la valeur esthétique des intervalles dont la possibilité de fusion est la plus complète, résident dans la perception distincte des éléments, en dépit de leur fusion ; d'autre part, que l'impression désagréable résultant des parallèles d'octaves et de quintes, entre des voix réelles, provient de *la fusion effective des sons, en dépit du désir que l'on éprouve de les percevoir distinctement.* Ces progressions parallèles sont un *phénomène physique élémentaire* dont l'intervention irrite l'esprit, dans l'exercice de son activité esthétique.

CHAPITRE X

LA TONALITÉ

L'échelle tonale doit son existence, en majeure partie, au besoin que nous éprouvons de découvrir une unité latente et une périodicité, jusque dans la progression des sons. Un traité d'Aristote, non conservé, mais cité par Plutarque[1], définit déjà l'échelle tonale (ἁρμονία) comme un ensemble composé d'éléments divers se rapportant les uns aux autres (συνεστάναι δ'αὐτῆς το σῶμα ἐκ μερῶν ἀνομοίων συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα). Aristoxène se fait une idée extraordinairement claire du passage de la progression continue à la progression graduée des sons[2]; il dit expressément[3] que la mélodie ne peut opposer les uns aux autres des degrés d'élévation sonore quelconques, mais qu'elle suppose l'existence préalable d'un ordre précis et dans lequel rien n'est laissé au hasard (προσδεῖται συνθέσεώς τινος ποιᾶς καὶ οὐ τῆς τυχούσης). On sait le rôle considérable que les progressions enharmonique et chromatique (dites « pycna ») jouaient, dans la pratique musicale des Grecs; Aristoxène n'en affirme pas moins, à plusieurs reprises[4], qu'on ne sau-

1. *De musica*, 23.
2. *Problèmes harmoniques*, 8, 9, 12, etc.
3. *Ibid.*, 18.
4. *Ibid.*, 38, 53.

rait en tenir compte, pour établir les fondements naturels de la mélodie. Il reconnaît clairement l'origine de ces sortes d'ornements de la mélodie dans l'échelle sonore primitive, à progression continue (!). Paul Marquard, à qui l'on doit une excellente édition (1868), avec commentaire critique, des fragments harmoniques et rythmiques d'Aristoxène[1], n'a malheureusement pas compris le sens de cette opposition, jouant un si grand rôle dans toute l'harmonique, des deux notions de progression continue et de progression graduée (τὸ συνεχές et τὸ ἕξης) ; c'est du moins ce que prouve la traduction ajoutée au texte grec. Aristoxène, il est vrai, déclare lui-même qu'il est difficile de donner une explication satisfaisante et complète de la structure de l'échelle tonale (τὸν μὲν οὖν ἀκριβῆ λόγον τοῦ ἑξῆς οὔπω ῥάδιον ἀποδοῦναι[2]) ; il renvoie à des fragments subséquents de son œuvre, qui ne sont malheureusement pas conservés. Mais il ressort avec évidence de l'ensemble de ses considérations que tous les éléments de l'échelle tonale doivent être déterminés par des consonances[3]. Une remarque fréquente d'après laquelle, en dépit de l'usage des consonances pour la détermination des sons isolés, certaines progressions possibles sont écartées comme non harmoniques, permet d'affirmer qu'Aristoxène avait déjà reconnu le principe d'unité servant de base à la formation des échelles tonales.

On attribue, en général, à Fr.-J. Fétis l'introduction de la notion de *tonalité* dans la théorie et dans l'esthétique musicales. J'ai prouvé ailleurs[4] que c'est là une erreur et

1. Cf. également : Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, etc.* (1905).
2. *Ibid.*, 53.
3. *Ibid.*, 54.
4. *Geschichte der Musiktheorie...* (p. 451).

que nous ne devons guère au théoricien belge que la dénomination même de « tonalité ». Rameau, par contre, a le mérite d'avoir fixé le premier[1], avec une précision absolue, la notion de la tonique (*note tonique*), en tant que point de concentration des rapports harmoniques du ton (*centre harmonique*). Quelle que soit l'interprétation harmonique que l'on donne des modes ecclésiastiques, des échelles arabes, hindoues ou de celles de la Grèce antique, il reste hors de doute que leur fixation est une tentative de ramener les diverses formules mélodiques, imaginées et mises en valeur par la pratique musicale, à un nombre restreint de types élémentaires. L'ensemble de ces derniers, sous la forme aujourd'hui encore généralement admise de l'*échelle fondamentale* diatonique (composée de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton), prouve de la manière la plus vraisemblable que le sens musical créateur de mélodies obéissait, il y a des milliers d'années, aux mêmes lois que de nos jours. Quand Helmholtz, dans sa *Théorie physiologique*, etc., affirme à diverses reprises que le principe de la parenté harmonique est un « principe de style librement choisi », il attribue évidemment une importance excessive aux essais d'explications logiques des théoriciens; toutefois on ne saurait nier l'influence que peut, que doit exercer le système théorique d'une époque sur le style des compositions contemporaines. On notera avant tout, au nombre de ces particularités du style, le fait que ni la musique de l'antiquité, ni celle des races primitives de nos jours n'exigent la terminaison sur l'harmonie de tonique, aussi impérieusement que la musique artistique et polyphonique moderne. La terminaison absolue (*cadence parfaite*) n'est

1. *Traité de l'harmonie* (1722).

nullement étrangère à l'ancienne mélodie monodique, non accompagnée; le demi-ton descendant qui précède la « finale » du mode dorien antique et de son équivalent, le phrygien du moyen âge, joue un rôle tout à fait analogue à celui du demi-ton ascendant (progression de sensible) de nos terminaisons actuelles. Mais cette sorte de terminaison parfaite n'est pas exigée au même degré par toutes les échelles musicales. Quoi qu'il en soit, nous devons admettre qu'autrefois l'achèvement d'une mélodie sur un son qui n'est pas le centre des rapports harmoniques et produit aujourd'hui l'impression d'une interrogation ou d'une dissonance non résolue, était considéré non seulement comme réalisable, mais comme ayant une valeur esthétique bien déterminée. Des tentatives d'émancipation analogue de la cadence finale ont été faites par quelques compositeurs modernes (Schumann, Liszt, R. Strauss, etc.), mais il s'agit de cas isolés, sortes de curiosités musicales. C'est donc une preuve pratique de l'importance des « principes de style ». Si l'on peut affirmer la notion de tonalité, jusqu'à considérer que les rapports avec un centre harmonique doivent se manifester par l'éloignement et le rapprochement successifs de ce centre, Helmholtz a évidemment raison lorsqu'il affirme que l'antiquité et le moyen âge ont un sens très rudimentaire encore de la tonalité. Mais que signifient ces mêmes distinctions, en regard de l'échelle diatonique s'élevant, puissante comme un roc, au milieu de la mer des sonorités ?

Nous sommes toujours plus convaincus de l'existence d'une loi immanente de formation mélodique, loi par rapport à laquelle les diverses formules de gammes antiques, médiévales et modernes (à partir de Zarlino) ne peuvent être considérées que comme autant d'étapes progressives de la *connaissance*.

Il va sans dire que ce n'est pas à nous de décider si cette connaissance a atteint, de nos jours, la vérité absolue ; néanmoins nous pouvons constater que les formules actuelles ne sont pas en désaccord avec les précédentes, qu'elles ne les annulent pas, et que nous voyons simplement plus clair que par le passé.

Il reste à savoir — et ceci est fort difficile — si la distinction des deux modes *majeur* et *mineur*, qui est indubitablement à la base de nos sensations musicales actuelles, avait une importance aussi grande dans l'antiquité et au moyen âge.

On dirait presque, que chez les Grecs et les Arabes, la conception mineure occupait la première place. En effet, les Arabes démontrent la consonance des intervalles uniquement par la série des harmoniques inférieurs, échelle naturelle introduite par Zarlino dans la théorie occidentale, sous le nom de *divisione aritmetica*, et correspondant aux multiples primaires d'une longueur de corde, prise comme unité. Les Grecs, eux, établissent toute leur théorie des consonances et des modes sur l'échelle dorienne

$$(la^3\ sol^3\ fa^3)\ \underbrace{mi^3\ ré^3\ ut^3\ si^2\ la^2\ sol^2\ fa^2\ mi^2}\ (ré^2\ ut^2\ si^1\ la^1)$$

dont les sons la^2 et mi^2 sont unanimement considérés comme sons fondamentaux. Mais il est impossible de prouver que, dans les échelles phrygienne et lydienne par exemple :

$$ré^3\ ut^3\ si^2\ la^2\ sol^2\ fa^2\ mi^2\ ré^2 \qquad \text{et} \qquad ut^3\ si^2\ la^2\ sol^2\ fa^2\ mi^2\ ré^2\ ut^2$$

le sol^2 et le fa^2 aient joué un rôle analogue au la^2 (la mèse) du dorien, que, par conséquent, le phrygien et le lydien aient été une sorte de mode majeur, au sens moderne du mot. Les indications des théoriciens de l'époque nous poussent, au contraire, à admettre que les différents modes n'étaient en somme que des octaves diversement limitées d'une

longue échelle dorienne. Il est vrai que, d'autre part, la caractéristique déjà citée du phrygien et du lydien, par opposition au dorien, engage à admettre leur conception majeure ! Nous nous trouvons évidemment ici, de nouveau, en face d'une contradiction entre la libre imagination créatrice, la perception musicale naturelle qui lui correspond, et la théorie qui recherche des types, établit des catégories, fixe des schèmes. Il est certain que le système théorique d'une époque ne doit pas être considéré comme la révélation parfaite et absolue des lois qui régissent l'exercice artistique à cette même époque. C'est pourquoi nous passerons sans scrupules sur la contradiction constatée à propos de la tierce, entre la théorie et la pratique musicales des Grecs.

Si maintenant, nous faisons abstraction de toute considération historique, et que nous examinions l'échelle diatonique traditionnelle, à la lumière de nos connaissances harmoniques actuelles, nous constaterons que les sept degrés dont elle se compose se laissent ramener, en majeur comme en mineur, à *trois harmonies naturelles parentes*, soit :

Majeur.	Mineur.
fa la ut mi sol si ré	*ré fa la ut mi sol si.*

Pour peu que nous admettions, pour tous les peuples et tous les temps, l'existence d'une disposition normale et identique de l'organe auditif, en même temps que des conditions et des facultés semblables de discernement et d'enchaînement des sons, nous n'éprouverons plus aucun étonnement devant la permanence de cette échelle tonale, à travers des milliers d'années. Que l'on adopte la conception majeure ou la conception mineure des progressions mélodiques, ou que l'on suppose même dans les temps les plus reculés la possibilité

d'un mélange des deux conceptions, il n'en reste pas moins certain que le nombre des harmonies dans le sens desquels nous entendons une mélodie quelconque est extraordinairement petit : trois, ou, au plus (lorsqu'il y a mélange des deux conceptions), six. Il n'existe, en majeur comme en mineur, qu'une harmonie naturelle *centrale*, autour de laquelle se groupent deux harmonies parentes, l'une *supérieure*, l'autre *inférieure* à la première. En supposant toujours la perception des sons isolés dans le sens des harmonies auxquelles ils appartiennent, nous n'avons donc, à l'intérieur de la gamme (majeure ou mineure), que deux harmonies alternant avec la *tonique* (centrale) : l'une, plus aiguë, la *dominante*, l'autre, plus grave, le *sous-dominante* :

S D °S °D

fa la ut mi sol si ré *ré fa la ut mi sol si*[1].

T °T

La position centrale de l'accord d'*ut* majeur, entre les accords de *fa* et de *sol* majeurs, celle de l'accord de *la* mineur, entre les accords de *mi* et de *ré* mineurs, expliquent fort bien pourquoi le sens harmonique épuré de nos jours, abandonnant toute la théorie antique et médiévale des modes, a cru devoir interpréter l'échelle tonale uniquement dans le sens d'une gamme d'*ut* majeur, ou d'une gamme de *la* mineur. Dans les deux cas, en effet, la gamme apparaît comme une alternance continue de sons appartenant à l'harmonie centrale (tonique) et de sons empruntés à l'une de ses dominantes :

Majeur.

D D S S

si ut ré mi fa sol la

Tonique.

Mineur.

°D °D °S °S

sol la si ut ré mi fa

°Tonique.

1. L'indice ° désigne l'harmonie *mineure*.

La gamme répond ainsi parfaitement au besoin qu'a notre esprit de découvrir une unité latente dans la diversité des phénomènes sonores. Les trois sons qui représentent l'harmonie de la tonique apparaissent, dans la progression mélodique, comme un retour constant vers cette tonique; en outre, les rapports doubles des sons qui n'appartiennent pas à la tonique, mais représentent tantôt l'une, tantôt l'autre des dominantes, déterminent précisément la position centrale et la signification particulière de l'accord de tonique. On comprend que la perception d'une mélodie basée sur l'échelle fondamentale se fasse naturellement dans le sens d'*ut* majeur ou de *la* mineur, et l'on se demande, non sans raison, pourquoi ces deux mêmes gammes manquaient dans la série des échelles médiévales. Nous avons déjà répondu à cette dernière question, et les recherches historiques récentes prouvent toujours mieux que ces gammes manquaient dans la théorie systématique, mais non pas dans la pratique. Il est impossible de savoir si les Grecs entendaient réellement le mode lydien dans le sens de ut^2 - fa^2 - ut^3 (*fa* majeur); mais, si tel était le cas, il nous resterait encore comme preuve le « ionien » qui, bien qu'ayant disparu de la théorie, n'en fut pas moins l'un des modes les plus anciens (Héraclide du Pont), correspondant vraisemblablement à sol^1 - ut^2 - sol^2.

On peut encore se demander pourquoi la *parenté* de *tierce* n'est pas utilisée, tout aussi bien que celle de *quinte*, pour l'enchaînement des harmonies qui forment la base de la gamme. Comme nous avons refusé d'accorder à l'intervalle consonant de deux sons une valeur particulière, en dehors de la notion complète d'harmonie consonante, il semblerait presque naturel que l'harmonie de la tierce fût aussi aisément compréhensible que celle de la quinte de la tonique. On serait

même tenté de prétendre que l'enchaînement des trois accords (de même mode) de la prime, de la tierce et de la quinte désigne indubitablement l'harmonie composée de leurs trois fondamentales (celle de la prime, par conséquent) comme accord principal, comme centre des rapports harmoniques :

MAJEUR

ut . mi . sol (harmonie fondamentale).
mi . sol♯ . si (harmonie de la tierce).
sol . si . ré (harmonie de la quinte).

MINEUR

la . ut . mi (harmonie fondamentale).
fa . la♭ . ut . (harmonie de la tierce inférieure).
ré . fa . la (harmonie de la quinte inférieure).

On obtiendrait de la sorte les « gammes » suivantes :

si . ut . ré . mi . sol . sol♯ (Tonique.) et *la♭ . la . ut . ré . mi . fa* (°Tonique.)

qui, toutes deux, renferment deux tierces mineures et un demi-ton chromatique, manquent de cohésion et n'ont que six sons différents au lieu de sept. Il est vrai que la notion de chromatisme de l'intervalle *sol-sol♯* résulte uniquement de l'existence de notre échelle fondamentale traditionnelle ; il suffirait de la suppression de cette dernière pour que l'intervalle en question cessât d'être chromatique. Par contre l'absence d'un son intermédiaire, représentant une autre harmonie, entre la tierce et la quinte de la tonique (*mi...sol...ut...la*) apparaît comme un défaut réel ; l'alternance de sons de l'harmonie principale avec des sons étrangers à cette harmonie, alternance qui est un des caractères essentiels de notre échelle actuelle, est momentanément suspendue. J'avoue que cette preuve est artificielle et insuffisante. Mais faudra-t-il, pour cela, affirmer que — dans le domaine de la parenté harmonique — le rapport de quinte est plus simple que le rapport

de tierce? Si tel était le cas, je n'y verrais même pas de motif suffisant, pour intercaler, entre la notion du son et celle de l'harmonie, la notion de l'intervalle consonant, comme une sorte d'intermédiaire indépendant. En effet, il est certain que l'harmonie est représentée *autrement* par les accords de la prime et de la quinte que par ceux de la prime et de la tierce, et l'on ne saurait guère nier, non plus, que cette différence de qualité provienne directement de la simplicité du rapport 1 : 3, comparé au rapport 1 : 5. La préséance accordée à la parenté de quinte sur celle de tierce rentre donc dans un ordre de phénomènes naturels. Mais si nous recherchons la raison pour laquelle la notion de tonalité s'exprime par la combinaison des accords de la quinte supérieure et de la quinte inférieure avec l'harmonie principale, plutôt que par la combinaison des accords de la tierce et de la quinte avec cette même harmonie, nous la trouverons tout ailleurs que dans la valeur différente des rapports de tierce et de quinte. Cette préférence indique le besoin que nous éprouvons de donner à l'harmonie principale une position *centrale*, avec évolution *dans les deux sens*. Nous aurions autrement une double évolution dans une seule et même direction. La combinaison que nous avons adoptée révèle en quelque sorte la double nature, majeure et mineure, de l'harmonie, et laisse deviner dans un mode la possibilité de l'autre mode. Et la preuve nous semble toute trouvée, par le fait que la sous-dominante, en majeur, et la dominante, en mineur, peuvent réellement être empruntées au mode opposé :

°S ! D

fa la♭ ut mi sol si ré

T

et

°S D+ !

ré fa la ut mi sol♯ si

°T

tandis que la combinaison inverse est exclue, comme introduisant un élément étranger dans l'harmonie tonale :

S °D? S+? °D

fa la ut mi sol si♭ ré et *ré fa♯ la ut mi sol si*

T °T

On voit que les primes des accords T et °D, °T et S+ seraient distantes de deux quintes l'une de l'autre (*ut*+-°*ré ; ré*+-°*mi*). L'échelle tonale ignora du reste pendant longtemps ces mélanges d'harmonies majeures et mineures. Ce ne sont guère que les progrès de la musique moderne qui les ont fait adopter, en donnant à la gamme une forme variable (*fa*♯, *sol*♯, *la* en *la* mineur ; *si*♭ *la*♭ *sol* en *ut* majeur), forme dont la justification nous oblige à remonter un peu en arrière.

S'il est vrai que, dans la diversité des éléments mélodiques de l'échelle tonale, l'unité résulte des rapports existant entre ces éléments et une harmonie principale (accord majeur ou mineur), il faut en conclure que les éléments d'autres harmonies jouent un rôle secondaire, comme autant de *sons accessoires*, destinés à renouveler l'effet produit par les éléments suivants de l'harmonie essentielle. Le musicien discerne, en réalité, des sons essentiels, des sons accessoires et des sons de passage ; ces derniers ne sont pas perçus nettement comme les représentants d'harmonies nouvelles, mais plutôt comme des éléments dissonants adjoints à l'harmonie principale, ainsi que nous l'avons noté déjà dans nos recherches sur la dissonance. La note de passage doit se trouver dans des rapports aisément compréhensibles avec les sons qui l'entourent. Si donc nous introduisons, en *la* mineur par exemple, la dominante majeure (*sol*♯ au lieu de *sol*), le passage de *mi* à *sol*♯ devient impraticable par l'intermédiaire du *fa*

emprunté à la °S ; ce *fa*, compréhensible par rapport à *mi*, ne le serait pas par rapport à *sol*♯. On intercale alors, par analogie avec *mi* majeur, un *fa*♯ entre *mi* et *sol*♯. Mais ce *fa*♯ n'est point la tierce d'un accord de sous-dominante majeure ; tierce artificiellement haussée d'un accord mineur de sous-dominante, il est perçu comme un son « altéré », dont le rapport harmonique se trouve être la quinte de *si* :

ré fa la ut mi sol♯ *si* → *fa*♯ !

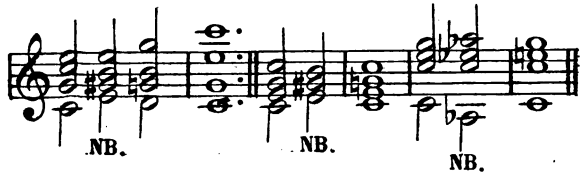
On réalise de même, artificiellement, le passage descendant d'*ut* à *la*♭, tierce de l'accord de sous-dominante mineure.

! *si*♭ ← *fa la*♭ *ut mi sol si ré*

Le *si*♭ est une note de passage toute naturelle entre *ut* et *la*♭, lorsque l'accord de *fa* mineur est accord de tonique ; il en sera de même si cet accord joue un rôle de dominante, sans qu'il soit sérieusement question, pour cela, d'introduire un accord de *si*♭ mineur dans l'harmonisation d'*ut* majeur. C'est le « son » *fa*, dont *si*♭ est la quinte inférieure, qui sert de médiateur. On se plaît à affirmer aujourd'hui l'existence d'une *gamme mineure harmonique* spéciale, dans laquelle, la seconde augmentée, bien qu'antimélodique, est admise comme progression régulière ; cette affirmation repose sur un manque absolu de compréhension de l'essence même d'une gamme. A la place d'un pont, nous trouvons une tranchée ouverte, à la place d'une progression un saut qui, en soi, n'offre rien d'anormal, mais qui ne rentre pas dans la structure d'une gamme. Gottfried Weber et R.-B. Marx n'ont fait que compliquer la théorie des gammes, par cette soi-disant découverte. Ces sons, obtenus d'une manière artificielle (*fa*♯ en *la* mineur, *si*♭ en *ut* majeur),

ne sont au fond que de simples notes de passage ; mais, comme toutes les dissonances (voy. p. 133), ils peuvent, s'ils remplissent certaines conditions rythmiques, devenir parties intégrantes d'harmonies feintes, et être alors perçus comme sons altérés (*fa*♯, tierce haussée de l'accord de *ré* mineur ; *si*♭, tierce abaissée de l'accord de *sol* majeur).

Il ne faut pas oublier cependant que, à côté de la parenté de quinte d'où résulte la gamme diatonique, il existe une parenté fort compréhensible des harmonies par tierce. Lorsqu'il s'agit uniquement d'harmonie, les enchaînements suivants sont non seulement réalisables, mais d'un très heureux effet :

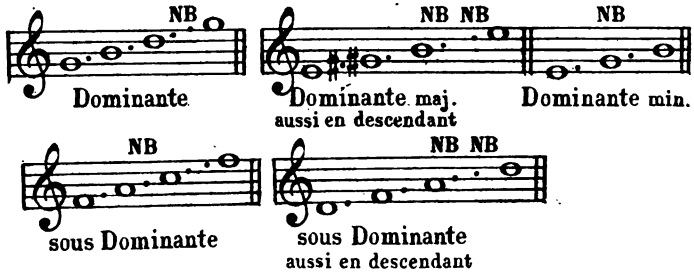


Examinée à part, la progression chromatique rétrograde (*sol* - *sol*♯ *sol*, *mi* - *mi*♭ - *mi*) n'est, à vrai dire, pas absolument logique, car l'élévation chromatique d'un son fait de ce dernier une sensible dont on attend la résolution ascendante, et l'abaissement en fait une sensible dont on attend la résolution descendante.

Le problème de l'origine des gammes nous imposait l'incursion que nous venons de faire dans le domaine de la théorie mélodique, mais les limites mêmes de notre étude nous interdisent d'entrer, à ce sujet, dans plus de détails. S'il est vrai que la solution de ce problème est seulement esquissée, il est possible néanmoins d'indiquer dès maintenant les autres conséquences auxquelles le principe de la tonalité conduit.

Nous avons vu que la conception la plus simple du système

mélodique de l'échelle tonale consiste à entendre continuellement celle-ci dans le sens de l'harmonie fondamentale (tonique) ; mais nous avons également constaté que, sous l'action de certains phénomènes rythmiques, la valeur harmonique des sons de l'échelle appartenant aux dominantes peut se trouver rehaussée et comme mise en lumière. L'importance de la tonique n'est, du reste, pas moindre en ce cas, car les dominantes n'ont de valeur propre que par leur *rapport avec la tonique*. La *progression* des sons est remplacée par celle *des harmonies*, par la marche d'un accord à un autre, avec la certitude d'un retour prochain vers la tonique ; la manifestation du sens de la tonalité se trouve mise ainsi à rude épreuve. On comprend que la progression vers une dominante, jugée telle par rapport à une tonique et perçue dans le sens de cette dernière, est le pendant harmonique de la progression mélodique vers des notes de passage étrangères à l'harmonie ; et ceci revient à dire que tout changement d'harmonie est une sorte d'extension de la notion de dissonance. Du fait que les dominantes ne sont pas elles-mêmes des harmoniques, mais des accords dérivés, découle pour chacune d'elles une *forme spéciale d'échelle mélodique* correspondante. Qu'on nous comprenne bien : l'expression mélodique, sous forme de gamme, d'une harmonie de dominante ne comporte pas les mêmes sons intermédiaires que s'il s'agissait d'une harmonie de tonique. Et tout d'abord nous poserons en principe que les dominantes empruntent leur figuration aux sons de l'échelle tonale du ton auquel elles se rattachent :



Les intervalles désignés par *N.B.* caractérisent d'une façon absolue la position, c'est-à-dire la fonction de l'harmonie dans la tonalité (en majeur, la septième mineure de la dominante et la quarte augmentée de la sous-dominante ; en mineur, la sixte et la septième mineures de la dominante, etc.). Il en résulte que le choix des notes de passage indique exactement la position d'une harmonie et que, si ce choix est en contradiction avec la tonalité jusqu'alors régnante, il détermine l'entrée d'une nouvelle tonalité, un *changement des fonctions harmoniques*, une *modulation*. Ce même effet s'obtient, du reste, par l'adjonction de certains sons dissonants aux harmonies de dominantes avec lesquelles ils résonnent *simultanément*, ainsi :

la sous-dominante avec sixte majeure, en majeur ;

la dominante avec septième mineure, en majeur (et en mineur) ;

la sous-dominante mineure avec sixte majeure (septième mineure inférieure), en mineur (et en majeur) ;

la dominante mineure avec septième mineure (sixte majeure inférieure), en mineur.

Ces *dissonances*, dites *caractéristiques*, déterminent également, et sans autre, un changement de fonctions de l'har-

monie (modulation), toutes les fois qu'elles sont en contradiction avec la tonalité établie.

La modulation, passage dans un ton nouveau, ou encore transformation d'une des dominantes en tonique, est une nouvelle et dernière extension de la notion de progression sonore. Cette progression se manifeste donc à trois degrés :

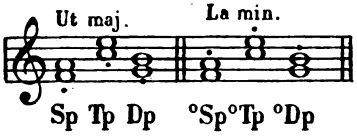
1° Introduction de notes de passage entre les sons de la tonique (figuration mélodique) ;

2° Progression de l'harmonie de tonique vers une dominante — ou tout autre accord se rapportant à la tonique — (progression harmonique) ;

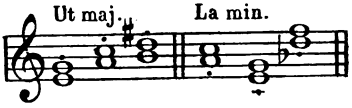
3° Progression d'un ton dans un autre (modulation).

La modulation même n'implique nullement l'abandon de la tonalité ; elle est bien plutôt l'extension la plus forte qu'il soit possible de donner à cette notion. Ainsi, nous avons à distinguer, dans le premier degré de progression, les sons principaux des sons secondaires, dans le deuxième l'harmonie principale (tonique) des harmonies secondaires (dominantes), dans le troisième la tonalité principale des tonalités secondaires.

Quant à la progression harmonique dans les limites mêmes d'une tonalité, elle ne se borne pas à l'usage d'une tonique et de deux dominantes. Si nous faisons encore abstraction des harmonies de la tierce, nous trouverons — dans la musique polyphonique du moins — quelques accords composés exclusivement de sons empruntés à la gamme tonale. Ces accords semblent être mineurs, en majeur, et majeurs, en mineur; mais nous ne les entendons pas tout à fait comme appartenant au mode opposé, et nous les considérons plutôt comme des consonances feintes, *formes secondaires des harmonies principales* :



Notons seulement, au sujet de ces accords, qu'ils peuvent être, en quelque sorte, les représentants des harmonies principales dont ils sont les *harmonies relatives* ou *parallèles* (*p*). Les harmonies parallèles résultent de l'adoption, dans une harmonie, de la sixte majeure, à la place de la quinte. Les trois harmonies principales du ton peuvent également se faire représenter par des consonances feintes, résultant du remplacement de la prime par la sensible (*harmonies* dites *de change de sensible*) :



Ces substitutions de sons dans les harmonies principales acquièrent une importance considérable, par le fait du double sens des harmonies secondaires ; en effet, on peut très bien considérer celles-ci comme des formes dissonantes, incomplètes, des harmonies principales correspondantes et, par exemple, redoubler (même par mouvement oblique) la fondamentale de l'harmonie principale, alors même que, dans l'harmonie feinte, elle paraît être la tierce. D'autre part, ces mêmes harmonies feintes, suivant la place qu'elles occupent dans la mesure et la manière dont elles sont traitées dans la polyphonie, peuvent parfaitement jouer le rôle d'harmonies réelles ; mais ici encore, elles seront toujours perçues dans le sens de la tonique ou de l'une des dominantes. Toutefois les liens qui unissent ces formes accessoires à l'harmonie tonale sont encore plus évidents, lorsque l'une d'elles prend

le sens de tonique, — ce qui n'empêche notre sens tonal d'être assez puissant pour ne voir dans les tonalités ainsi obtenues que de simples digressions, et pour attendre infailliblement le retour au ton principal. Enfin, entre la progression harmonique tonale et la vraie modulation, il y a place pour toute une série de brèves cadences, formées par les dominantes des harmonies tonales ; ces dominantes peuvent être introduites de telle façon que l'harmonie qu'elles entourent ne perd rien de sa valeur dans la tonalité établie, et l'on a alors des *cadences* dites *intermédiaires*.

Si maintenant, après avoir esquissé légèrement l'ensemble des rapports harmoniques des sons, nous jetons un regard sur les résultats obtenus, nous voyons s'ouvrir devant nous tout un monde dans lequel les forces intellectuelles du musicien peuvent se déployer sans peine et oublier le monde objectif des apparences. La ligne sonore unilatérale a fait place à un vaste et riche domaine musical, où les enchaînements et les entre-croisements multiples des voix se réalisent avec l'apparence d'un devenir, d'un libre déplacement dans toutes les directions de l'espace. Pour peu que l'on songe au son isolé, abstrait, d'intonation déterminée, et que l'on compare, on comprendra combien plus riche et plus vaste est la notion de l'harmonie majeure et mineure, ou mieux encore celle de la tonalité et de la modulation, semblable à un immense théâtre où se révéleraient tous les mouvements de l'âme humaine ! Et notre étude n'est encore que partielle, puisque nous nous sommes presque bornés à l'examen de l'intonation du son et de ses changements ; il nous reste à rechercher la valeur, non moins grande, de l'ordonnance rythmique des sons. Nous pouvons comprendre cependant, déjà maintenant, comment il est possible au musicien de se perdre dans un domaine pure-

ment formel, d'oublier tout à fait l'élément actif, le *primum agens* de tout art véritable, de négliger ce qui doit primer le reste : l'expression spontanée de sentiments naturels. La joie que l'artiste éprouve à élaborer les éléments matériels de son œuvre peut, en effet, lui faire perdre de vue la création proprement dite ; il est alors pareil à l'orateur qui, par les artifices du style et l'élégance de la parole, illusionne ses auditeurs et s'illusionne soi-même sur le contenu de son discours. Nous pressentons ici déjà, n'est-il pas vrai, l'abîme qui sépare l'œuvre de génie de tous les produits artificiels d'un art ; l'une est l'expression immédiate, presque forcée, de sentiments qui remuent profondément l'âme humaine et dont la forme la plus belle n'est que vêtement, apparence, — les autres consistent dans le maniement virtuose de procédés techniques, et n'ont d'autre contenu que les éléments formels eux-mêmes. Car il est certain qu'une œuvre bien ordonnée, d'après les lois qui régissent la forme musicale, a un contenu ; mais cette sorte de contenu ne peut émouvoir profondément notre âme, il n'est pas issu lui-même d'une émotion profonde, d'un besoin absolu d'expansion, il lui manque la vérité propre. Il s'agit alors, en somme, d'un jeu avec les formes d'expression de la vie spirituelle, et ce jeu peut avoir au plus haut degré l'apparence de la vérité. Ainsi s'explique le « succès » que remportent certaines œuvres d'art dont le contenu émotionnel est nul, mais dont la forme est parfaite et fait appel à toutes les ressources techniques du temps. Le succès est, du reste, passager, car on ne tarde pas à reconnaître qu'il s'agissait d'une écorce vide, d'un vêtement qui ne recouvrait rien. Toutes les époques de grande floraison artistique fournissent de nombreux exemples d'œuvres de ce genre, dont la génération suivante n'aura déjà plus le moindre souvenir.

CHAPITRE XI

LE RYTHME

Le rythme est le second des facteurs qui participent à l'élaboration de la forme musicale. Comme nous l'avons dit, l'harmonie et le rythme ont ceci de commun qu'ils permettent tous deux de mesurer la progression sonore ; ils donnent aux phénomènes musicaux élémentaires la forme qui en fait des moyens d'expression artistique. De même que la transformation de l'échelle tonale continue en échelle graduée s'est opérée sans aucun arbitraire, mais naturellement, jusque dans le moindre détail, d'après les exigences de notre organisation physiologique, de même les formules rythmiques de la progression sonore — c'est-à-dire la répartition de celle-ci en durées aisément analysables, sa soumission à un mouvement moyen et régulier par rapport auquel les autres sont mesurés et produisent des effets particuliers — sont le résultat de données naturelles, de besoins inhérents à notre nature organique. Il serait impossible autrement de comprendre pourquoi les éléments rythmiques de la musique agissent sur tous les hommes avec la même constante sûreté que les éléments harmoniques, pourquoi les types fondamentaux de forme rythmique se retrouvent identiques chez tous les peuples.

Nous avons déjà dit quelle pourrait bien être la racine de la notion d'une *unité moyenne de durée*, au moyen de

laquelle nous mesurons toute progression de temps, non seulement en musique, mais toujours et partout. Le fait que tous les phénomènes de succession perceptibles par la vue, l'ouïe, ou le toucher paraissent plus ou moins *rapides*, ou plus ou moins *lents*, dès que la durée de l'unité de temps s'éloigne d'une valeur moyenne de trois quarts de seconde environ, ce fait seul prouve assurément que les sensations en question dérivent des pulsations cardiaques. C'est pour cette raison même que les successions de durées moyennes, d'unités normales, n'ont pas de valeur artistique propre, mais nous semblent indifférentes et n'agissent ni positivement, ni négativement sur notre système nerveux. On peut donc se demander, si la division du temps en parties égales de durée moyenne a, en soi, une valeur esthétique quelconque, tandis qu'il est impossible de nier l'effet considérable que produit toute division du temps en valeurs sensiblement différentes de l'unité normale ; cet effet joue un très grand rôle, en musique, sous le nom de *tempo*. Mais nous ferons tout d'abord abstraction de tout ce qui n'est pas unité normale, et nous nous demanderons quel rôle incombe, dans l'analyse esthétique de l'œuvre musicale, à la division du temps basée sur cette seule unité. Nous constaterons alors que cette sorte de répartition des durées, lorsqu'elle est réalisée d'une manière sensible, engage à *comparer les contenus limités par elle*, et imprime au devenir (dans les limites qu'elle lui assigne) une sorte de périodicité extérieure qui incite, à son tour, à découvrir la vraie structure périodique des progressions sonores. C'est donc en vain que l'on s'efforcerait de pénétrer l'essence même du rythme, à travers les subdivisions vides de sens que marquerait, par exemple, une baguette de tambour ou le battement des mains. De tels rythmes, dont la sonorité n'a aucune

valeur ou qui sont même privés de sonorité, peuvent avoir une importance réelle, au point de vue de la danse entre autres; mais leur valeur esthétique réside uniquement dans le fait qu'ils dirigent l'attention sur le retour périodique des mouvements du danseur. Ainsi le rythme peut, tout à la fois, régler les mouvements et en faciliter la compréhension pour le spectateur. Le rythme, en ce sens, ne se borne donc pas à engendrer une unité dans la pluralité des phénomènes successifs, il rend encore cette unité *sensible* et *reconnaissable*, — manifestation positive allant au-devant des besoins de notre esprit, et qui peut bien prétendre à une valeur artistique.

Si le rythme était inexorablement lié à quelque valeur fondamentale invariable, de telle façon que, seule, cette valeur pût servir de subdivision du mouvement, pour l'œil ou pour l'oreille, on en aurait bien vite caractérisé l'essence et épuisé la signification. Mais il est certain que son importance lui vient de l'accord qui existe entre son développement périodique et celui de l'objet ou de l'idée auxquels il s'adapte. On en a la preuve dans les contradictions troublantes et déplaisantes qui résultent de la simultanéité d'un rythme accentué quelconque et d'une danse dont la structure périodique est autre que celle du rythme en question. La correspondance exacte de la durée des périodes ne suffit même pas à établir pleinement la valeur positive d'une accentuation rythmique; il faut en outre que, au cours de ces durées égales, les temps sonores ou frappés coïncident avec les *temps essentiels de l'action*, dans une pantomime, par exemple, avec les mouvements ou les gestes les plus importants. La dépendance dans laquelle la structure périodique du rythme se trouve, par rapport au contenu qu'elle fractionne, explique pourquoi

l'unité de temps d'un rythme peut s'écarter sensiblement de la moyenne normale et indifférente. Si l'*éthos* d'une danse grave et mesurée diffère de celui d'une danse légèrement animée ou follement agitée, c'est uniquement le fait de l'écart qui existe entre la valeur de l'unité rythmique admise et celle de l'unité moyenne de temps.

L'existence d'une unité naturelle de durée offre donc un double avantage ; d'une part, elle facilite la perception des périodes musicales auxquelles cette unité sert de base plus ou moins absolue, d'autre part elle détermine le caractère du tempo, par la grandeur et la direction de l'écart qu'elle permet de constater entre elle et l'unité de temps momentanément adoptée. Et si nous nous plaçons non plus au point de vue de l'auditeur, mais à celui du compositeur, nous dirons que l'émotion de celui-ci fixe la valeur réelle de l'unité de temps et, par conséquent, son écart de l'unité moyenne par rapport à laquelle elle sera plus longue ou plus brève ; la perception de cette unité suscite chez l'auditeur l'émotion correspondante, accélérant ou ralentissant les pulsations du cœur, au propre (physiquement parlant) aussi bien qu'au figuré. C'est là, de nouveau, un procédé d'expression qui, tout en apportant ordre et mesure dans la progression sonore, n'en a pas moins la valeur d'un facteur élémentaire. On reconnaîtra sans peine l'analogie de ce facteur avec celui, déjà mentionné (voy. p. 89), de la rapidité du changement d'intonation ou de dynamique ; mais il est plus exact de comparer la valeur esthétique de l'unité réelle de durée, dans ses écarts de l'unité moyenne, avec celle de la sensation de qualité que présentent les différents degrés de hauteur des sons. Le son isolé agit soit par sa hauteur absolue dans l'ensemble du domaine tonal dont dispose la progression sonore, soit par sa hauteur relative

dans l'échelle propre à un organe musical déterminé ; on pourrait dire qu'il renferme en puissance et révèle les possibilités de progression dans les deux sens, ou encore qu'il est le résultat d'une sorte de force centripète, par rapport à un centre sonore plus ou moins sensible. Il suffit, pour bien comprendre ceci, de se reporter aux effets de tension et de contraction que produisent les sons les plus aigus de l'échelle vocale, ou aux effets opposés d'élargissement artificiel, de grande dépense de souffle, exigés par le relâchement des cordes vocales, pour la production des sons les plus graves. De même, et d'une manière plus exacte encore, l'unité de mesure d'un mouvement, le *tempo*, devient, par son rapport avec l'unité moyenne de durée correspondant aux pulsations normales de l'homme, une qualité esthétique que nous nommerons simplement *qualité rythmique*.

Afin de poursuivre maintenant les ramifications et les enchevêtrements multiples de la sensation rythmique, nous supposerons tout d'abord une mélodie dont chaque son aurait la valeur d'une unité de temps, telle que nous l'avons définie, mais indifféremment normale, accélérée, ou, au contraire, ralentie. Dans ce cas, chaque temps ne renfermera qu'une seule valeur sonore; l'imagination, en quête d'une forme, n'aura, pour satisfaire ce besoin d'unité dans la pluralité des phénomènes, que les rapports harmoniques des sons. Le choral protestant, chanté à l'unisson en temps égaux et plutôt lents, peut fort bien nous servir d'exemple. Mais même ici le sens rythmique ne se borne pas à constater l'*égalité des temps*, il s'efforce au contraire de grouper ceux-ci en *unités d'ordre supérieur*. Cet acte de groupement, qui donne naissance à la formule musicale connue sous le nom de *mesure*, puis à la réunion des mesures en *périodes*, correspond évidemment à

une nécessité logique de notre esprit, tout comme la recherche des rapports harmoniques des sons. En admettant la possibilité de percevoir ce qui suit sans le rapporter à ce qui précède, nous aurions non plus un développement, une progression, un devenir, mais la simple constatation d'une série de sensations isolées. Aristoxène dit déjà[1] : « Ἐκ δύο γὰρ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσίς ἐστιν, αἰσθήσεώς τε καὶ μνήμης. αἰσθάνεσθαι μὲν γάρ δεῖ τὸ γιγνόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός. κατ' ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν », ce qui signifie : « La compréhension de la musique est soumise à deux conditions : la perception et le souvenir. Il faut percevoir ce qui est à l'état de devenir ; il faut se rappeler ce qui a passé. Il est impossible autrement de suivre un développement musical. » Nous avons pu constater l'exactitude et l'importance de cette affirmation, en ce qui concerne les rapports harmoniques des sons ; seule, en effet, la comparaison constante des éléments nouveaux avec ceux qui ont passé, mais que la mémoire a enregistrés, permet de fixer les notions de consonance, de dissonance, de tonalité, de progression harmonique, de modulation, en un mot l'ensemble des phénomènes de la tonalité. Nous aurons à prouver maintenant l'existence d'une activité synthétique analogue de l'imagination, dans le domaine spécial du rythme.

Wundt affirme encore, avec une assurance vraiment étonnante, que l'essence de la subdivision rythmique repose sur l'échange périodique de différents degrés dynamiques : « Un seul et même son peut être plus fort et plus doux. Si des temps accentués et des temps faibles se succèdent avec régularité, les sons se trouvent groupés d'après une formule

1. *Harmonique*, § 39.

rythmique. Il suffit alors qu'une certaine ordonnance intervienne dans le changement qualitatif des sons, pour que la mélodie apparaisse[1]. » Deux objections sont propres à réfuter cette opinion, du reste très répandue. Premièrement, l'accentuation d'unités de temps au moyen d'un tambour ou du battement des mains, lorsqu'il s'agit de régler la mesure d'une danse, est tout à fait rythmique, même si l'on n'établit pas de distinction dynamique entre les temps principaux et les temps secondaires ; deuxièmement, le mécanisme de l'orgue s'oppose à l'accentuation dynamique, ce qui n'empêche la musique d'orgue d'avoir un rythme. Quelle que soit donc l'importance de la dynamique pour faciliter la compréhension des rapports rythmiques, nous n'en sommes pas moins obligés de la laisser de côté, dans nos recherches de la notion fondamentale du rythme.

La première question, et la plus importante de celles qui se poseront à nous, est celle de la justification des *groupes* d'unités rythmiques. M. Hauptmann et Wundt encore ne vont pas au delà de la conception d'une *chaîne*, dont chaque anneau est à la fois l'imitation du précédent et le modèle du suivant. Comme Wundt confond l'accentuation rythmique et l'accentuation dynamique, il affirme qu'une fois commencée, l'alternance des temps forts et des temps faibles continue de telle façon que chaque temps faible fait attendre un temps fort, et *vice versa*. Il est vrai que, dans la suite, il élargit cette notion d'unité de la mesure ou du pied métrique, en admettant la possibilité des subdivisions, et en conservant pour les véritables temps forts des degrés d'intensité plus élevés. Il en arrive ainsi à déterminer trois

1. Wundt, *Physiologische Psychologie*, II, 83.

degrés dynamiques différents dans la mesure à 4/4, par exemple :

En d'autres termes, Wundt développe la théorie schématique de l'accent que M. Hauptmann avait déjà détaillée à l'excès[1], et dont j'ai prouvé ailleurs[2] l'inanité absolue, au point de vue de l'exécution musicale expressive. On ne peut arriver par cette voie à la compréhension réelle de la période musicale, car la formation de celle-ci ne s'en tient nullement à des graduations dynamiques. Il est dangereux de vouloir faire abstraction du contenu musical proprement dit, et nos auteurs ne sont du reste pas conséquents avec eux-mêmes, car la démonstration d'après le facteur de l'intensité sonore n'est pas autre chose que l'adoption d'*un* élément du contenu, élément de nature malheureusement trop accessoire pour pouvoir préserver des fausses déductions. Nous allons donc chercher à éviter cette distinction insuffisante du « rythmos » et du « rythmizomenon » d'Aristoxène, non pas par une vaine tentative d'explication théorique du rythme *en soi*, mais par l'examen du *pouvoir* de formation du rythme, sur l'*objet* même de la forme !

Si le rythme correspond bien, en principe, à l'idée que nous avons cru pouvoir nous en faire, s'il est réellement la division de la durée non d'un temps, abstrait, mais d'un devenir perceptible dans le temps, grâce à une unité de mesure fournie par la nature, il va de soi que sa première manifestation, la succession de temps égaux, n'aura de sens que par la possibilité d'établir des *rapports entre les contenus* successifs. Mais

1. M. Hauptmann, *Natur der Harmonik und der Metrik* (1853).
2. *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884).

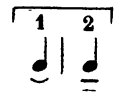
ces contenus ne sont pas comparés les uns aux autres uniquement par groupes de deux unités de temps successives (ainsi que Wundt le suppose), de telle façon que le deuxième se rapporte au premier, le troisième au deuxième, le quatrième au troisième, etc. Le souvenir, sur lequel Aristoxène insiste, doit au contraire fixer des *cercles de plus en plus grands*, en sorte que l'audition d'un morceau de musique n'est point comparable à l'observation d'un développement, d'un défilé d'éléments, mais bien à l'*entassement* de ces éléments, amenés progressivement, à leur *agglomération* dans la mémoire. En tant qu'expression de sentiments, toute œuvre d'art musical véritable est un devenir, un mouvement vital; mais en tant qu'élaboration de forme, elle est semblable à un édifice aux lignes toujours agrandies et se *fixant* graduellement dans la mémoire. Aussi est-ce avec raison que l'on parle de la structure architecturale d'un morceau de musique, de l'opposition de fragments grands ou petits, de l'amoncellement des masses sonores, de rapports symétriques, etc.

On peut donc rapporter ou comparer l'un à l'autre les contenus musicaux de deux unités de temps; il en résulte une sorte d'*homogénéité* des deux éléments comparés, qui engage, dans la suite, à établir la comparaison non pas de la troisième à la deuxième unité (ce qui romprait l'union de celle-ci avec la première), mais entre groupes consécutifs de deux unités. On obtient de la sorte une unité d'ordre supérieur, composée de quatre temps :

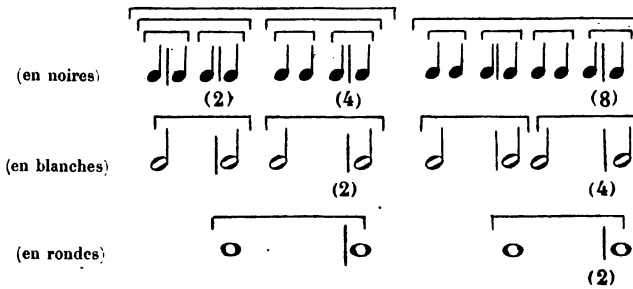
$$\underbrace{1+1}\quad \underbrace{2+2}\quad \underbrace{4+4}\quad \underbrace{8+8}$$

Toute forme musicale se réalise dans le temps. Les fragments correspondants et dont les contenus sont mis en rapports les uns avec les autres n'apparaissent donc pas en même temps, comme dans l'ordre simultané de l'architecture ; en outre, les rapports réciproques de deux fragments ne sont pas également compréhensibles à partir de chacun d'eux, tandis qu'en architecture, la forme identique de deux tours, flanquant un mur, est également et simultanément perceptible de chacune des tours, ou encore du milieu de la paroi. La symétrie musicale, elle, n'apparaît qu'au moment de l'entrée du second élément ; elle n'est complète qu'après l'audition de ce second élément et la compréhension du rapport qui l'unit au premier. C'est pourquoi le second élément est la partie conclusive de ce grand fragment formel ; il a une valeur esthétique spéciale et se trouve être l'*élément accentué* par excellence.

On donne le nom de *métrique* à la théorie de l'ordonnance symétrique des unités rythmiques, pour la formation de groupes d'ordre supérieur. On peut donc dire que la force conclusive croissante du second élément de chaque groupe, toujours plus grand, correspond à un *accent métrique* toujours plus fort ; la distinction entre temps *faible* et temps *fort* ne sera, elle-même, qu'une *qualité métrique*. La *mesure* est le groupe le plus petit que l'on puisse former au moyen d'unités fondamentales du mouvement, d'unités rythmiques (avec toutes les variantes de *tempo*). Une mesure théorique ne se compose, au fond, que de *deux* de ces unités, opposées l'une à l'autre, la *seconde* étant *accentuée* et désignée comme telle, d'une manière toute matérielle, par la barre de mesure :



La numérotation habituelle des temps, dans l'enseignement musical, est l'inverse de celle-ci, le temps fort (accentué) étant considéré comme le premier. Notre démonstration n'a nullement pour but de renverser une habitude qui, du reste, se justifie par le fait que la fusion normale de deux unités en une seule — par exemple, la transformation d'un mouvement de noires en un mouvement de blanches — se pratique non pas du temps faible au temps fort, mais du temps fort au temps faible. L'*entrée du temps fort* devient donc aussi l'entrée de la note longue. En d'autres termes, le moment qui représente réellement l'unité de deux temps est celui de l'entrée du temps fort :

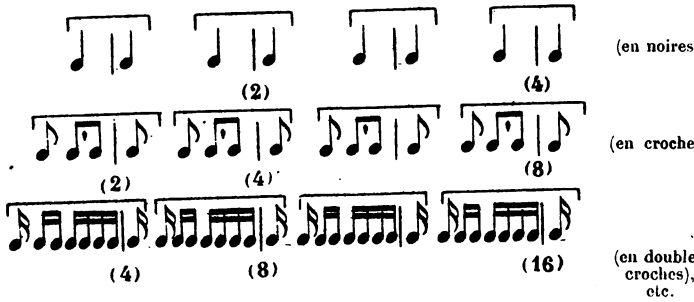


Un simple coup d'œil jeté sur notre musique polyphonique, d'aspect si varié, montre qu'en réalité le contrepoint en blanches d'une mélodie en noires ne produit un effet naturel et normal que si les blanches entrent sur les noires accentuées. De même, un contrepoint en rondes sera construit de telle manière que chaque ronde entre sur la noire accentuée d'une mesure forte (mesure accentuée, seconde mesure d'un groupe), si l'on veut qu'il paraisse naturel et non contradictoire, c'est-à-dire syncopé. Un mouvement de ce genre, en unités de durée double ou même quadruple de celle d'une

unité simple, représente, en quelque sorte, un rythme de proportions surhumaines ; il peut produire des effets grandioses, s'il acquiert une importance thématique, si, par exemple, dans un thème primitivement en noires, on double ou on quadruple la valeur de chaque note, tandis que d'autres voix conservent la progression en unités simples. Il serait sans doute superflu d'insister sur la différence qui existe entre cet effet et celui que produirait un ralentissement du *tempo*. Il n'existe en fait pas de *tempo* dont les unités de temps correspondent au double, et moins encore au quadruple de la durée d'une unité normale ; les temps proprement dits ne varient qu'entre 50 ou 60 et 120 ou 130 à la minute, ce qui revient à dire qu'ils n'atteignent ni la moitié, ni le double de la durée d'un temps moyen (70 à 80 à la minute). Mais on peut très bien, à côté d'une progression de temps moyens, *qui sert de base*, comprendre un mouvement composé de durées plus longues ou plus brèves. Nous parvenons ainsi à la connaissance d'une notion esthétique nouvelle : la *relativité de la qualité rythmique*. Nous avons donné le nom de qualité rythmique à la valeur esthétique que prend le *tempo*, par le rapport de ses unités de temps avec l'unité moyenne naturelle, et nous venons de déterminer assez exactement les limites dans lesquelles ce rapport peut varier. Il est certain maintenant que, mesurées non plus d'après la moyenne naturelle, mais d'après les valeurs que fixe le *tempo*, c'est-à-dire d'après le rythme concret, des progressions d'unités *beaucoup* plus longues ou *beaucoup* plus brèves deviennent également compréhensibles.

On ne saurait s'étonner de voir que la division des temps en fragments d'égale durée (*unités de subdivision*) donne la suite du tableau dans lequel nous venons de consigner le

résultat de la fusion des temps en valeurs d'une plus grande durée :



L'entrée du temps simple doit donc devenir, dans le mouvement en valeurs immédiatement moindres, le temps fort d'un groupe formé de deux de ces valeurs ; la différence de *qualité métrique* (notes fortes et notes faibles) se révélera d'une manière tout analogue dans les unités de subdivision toujours moindres. Cette qualité métrique, dans laquelle la plupart des théoriciens et des esthéticiens croient devoir trouver l'essence même du rythme, est malheureusement identifiée à tort à des graduations soi-disant indispensables de la *dynamique*. Dans les cinq transformations seulement que nous avons notées du schème métrique, nous trouvons cinq degrés différents d'accentuation métrique [1], à savoir la distinction entre temps fort et temps faible, dans les séries de noires, de blanches, de rondes, de croches et de doubles croches. Il faut même ajouter à cela l'accentuation spéciale de la quatrième et de la huitième mesures,

1. On pourrait ajouter pour le moins encore à ce tableau les mouvements en triples et en quadruples croches, ce qui donnerait six ou sept degrés d'accentuation métrique.

accentuation qui correspond à un mouvement en doubles rondes :

(1)

Nous avons donc la preuve que *trois degrés d'accentuation* des temps forts sont bien loin de suffire à notre musique actuelle.

La théorie rythmique de l'antiquité (Aristoxène) avait adopté comme durée fondamentale indivisible (χρόνος πρῶτος), et, par conséquent, la plus brève, la valeur d'une syllabe brève dans la composition vocale simple. Rodolphe Westphal[1] a essayé de prouver l'existence d'un *chronos protos* aussi dans la musique occidentale moderne. Mais il ne faut pas oublier que, quoique partant du point de vue du musicien, Aristoxène n'a écrit qu'une théorie de la *métrique poétique* ; sa rythmique ignore toute une série de notions indispensables à l'analyse des formes de la musique instrumentale, voire même de la musique vocale polyphonique. Il y manque, entre autres, l'indication de la possibilité, signalée pour la première fois par Chr.-H. Koch, d'une *double signification*, ou d'une *substitution de l'accent métrique*. D'autre part, la rythmique d'Aristoxène range au nombre des schèmes métriques des formules que nous ne pouvons considérer que comme dérivées et tout à fait secondaires, tels, par exemple, les rythmes pointés dans les mesures ternaires. Je ne m'arrêterai pas davantage à cette tentative d'établir la théorie rythmique moderne sur des données antiques, espérant que l'ensemble de nos constatations suffira pour réfuter l'essai de Westphal. Je voudrais seulement attirer l'attention sur un cas de

1. *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Seb. Bach* (1880, p. 39).

rythmique ancienne, absolument étranger à la théorie moderne : le rythme péonien, à cinq temps, opposant à une longue de deux temps une autre longue, de trois temps. Cet ordre rythmique « hémiolique » pourra nous faciliter la compréhension de la *mesure ternaire*, dont la coordination avec la mesure binaire offre, non seulement dans la musique moderne, mais dans celle de tous les temps, un problème que nous allons nous efforcer de résoudre avant tout.

Si la division du temps d'après les pulsations normales, indifférentes, ou légèrement modifiées, est réellement à la base de toute sensation rythmique, on peut se demander comment l'alternance constante de temps de durée normale et de temps de durée *double* a pu s'adjoindre et se coordonner, comme seconde forme fondamentale, à la progression de temps égaux. Le *genos hemiolon* des Grecs ajoute encore à ces formules l'alternance de temps dont l'un (le temps fort) est *une fois et demie* plus long que l'autre. J'ai déjà dit ailleurs[1] que la mesure *ternaire* pourrait bien ne pas être originairement une mesure à *trois* temps, mais une mesure à *deux temps inégaux*. Il s'agirait d'un arrêt sur la terminaison du petit groupe formé d'un temps faible et d'un temps fort, arrêt prenant la valeur d'une unité de temps entière. On a remarqué sans doute que, dans toute exécution musicale, le temps fort se distingue du temps faible non pas seulement par son accentuation, mais par une légère *prolongation*, seul procédé dont on dispose, du reste, lorsque la nuance dynamique est exclue, comme à l'orgue et, autrefois, au clavecin. Nous avons déjà là un indice de l'origine que nous attribuons à la mesure ternaire, et le rythme péonien des Grecs semble être aussi le

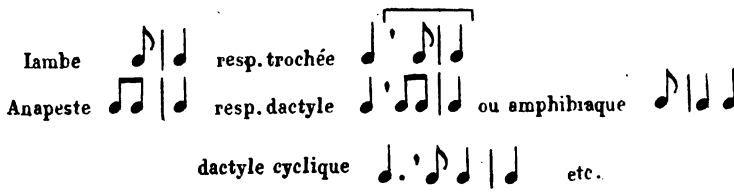
1. *Katechismus der Kompositionslehre* (1891).

résultat d'une prolongation, moins grande mais appréciable, du temps fort, comparé au temps faible. Mais cette alternance constante de temps, dont l'inégalité est même strictement appréciable, n'est-elle pas en contradiction directe avec le principe fondamental du rythme ? On comprendrait, certes, que, longtemps après avoir été fixée et généralisée par l'usage, la progression de durées égales se soit adjoint l'alternance des durées diverses, comme forme artistique secondaire et plus raffinée. Il est infiniment plus difficile d'admettre que cette forme secondaire ait acquis une importance égale à celle de la forme première, et d'expliquer qu'elle s'y soit absolument coordonnée. Et si même nous examinons la métrique grecque, nous verrons que le *Genos diplasion* y joue le rôle essentiel, et que le spondée laisse la place à l'iambe (ou au trochée). Aristoxène[1] se refuse à considérer le pyrrhique comme une formule rythmique indispensable ; si le dactyle est aussi ancien, voire même plus ancien que l'iambe, c'est sans doute uniquement dans la poésie artistique. Quant à la musique occidentale, elle nous offre, jusqu'au moment du complet abandon de la prosodie syllabique, une abondance extrême de mètres iambiques et trochéiques. Mais, en dehors même de toute préoccupation historique, le rythme iambique, autrement dit la mesure ternaire, ne paraît pas être d'une compréhension si difficile que l'on soit tenu de le rapporter à la division du temps en durées égales.

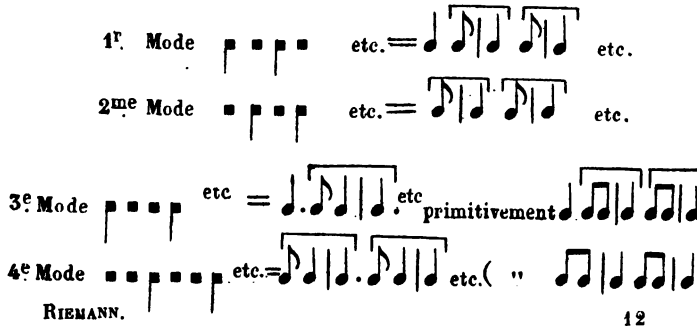
Il se pourrait, il est vrai, que nos prémisses fussent fausses. Qui nous dit que les Grecs ont chanté ou déclamé assez lentement, pour qu'une seule *syllabe* corresponde au temps moyen ? La grande importance qu'Aristoxène attache au *pied métrique*

1. *Rythmique*, 302.

permet, au contraire, de supposer que les deux ou trois syllabes de chaque pied forment ensemble la durée équivalente à une unité normale de temps. Si c'est bien le cas, la question devient tout autre. La *mesure* ne servira plus de base d'appréciation pour le mouvement ; elle sera la forme première de *groupement des unités normales de temps*. Dès lors, rien ne s'opposera à ce qu'une prolongation de durée devienne la caractéristique du temps fort. Toute musique dont la progression harmonique n'est pas clairement révélée par le polyphonie exige, au contraire, que l'entrée des temps forts proprement dits soit marquée avec netteté. On sait que la longue des pieds métriques tombe sur l'*ictus*, or celui-ci correspond naturellement au commencement de la mesure :



Les « modes » de la théorie proportionnelle des XIIe et XIIIe siècles offrent le même exemple de temps forts uniformément marqués par la longue :



J'ai déjà montré ailleurs[1] que le sentiment exact de la valeur anacrousique des notes brèves de tous les modes s'exprimait clairement par la forme des ligatures propres à chaque mode, au début de la musique proportionnelle, c'est-à-dire avant J. de Garlande[2]. Que ceux qui déplorent, dans mes éditions « phrasées », la séparation de la note forte initiale de ce qui suit veuillent bien se convaincre du fait que les théoriciens proportionnels de l'époque de Léonin et de Pérotin procédaient déjà de la même manière. Ils ne distinguaient, en effet, le trochée de l'iambe, le dactyle de l'anapeste (au point de vue musical) que par l'isolation de la longue initiale.

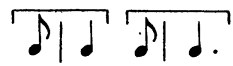
On peut, me semble-t-il, admettre sans hésiter que la musique monodique exigeait précisément la prolongation de durée, pour la mise en valeur des temps dont l'entrée marque la progression rythmique régulière, et sert de base d'appréciation pour le mouvement en valeurs normales. C'est plus tard seulement que, grâce aux progrès de la libre élaboration des formules artistiques, on parvient à adapter le principe de la progression par durées égales à la subdivision des valeurs normales de durée. Le spondée nous apparaît ainsi comme une forme artificielle, écartant ce que les rythmes inégaux ont de trop sautillant et de trop populaire ; son caractère solennel, qui s'accorde fort bien avec l'usage que l'on en fait dans le culte des dieux, est encore mieux marqué dans le *Spondeios meizon* où nous avons, par la suppression de toute subdivision, une progression par pieds métriques entiers. Le péan lui-même n'est qu'une sorte de formule stylisée, subdivision d'une unité d'ordre supérieur, qui comprendrait deux pieds métriques.

1. *Geschichte der Musiktheorie, etc.* (p. 181).

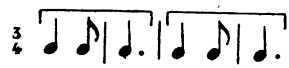
2. L'Anonyme 4 des *Script. I* de Coussemaker en donne une description détaillée.

La succession de valeurs inégales serait donc le procédé le plus ancien et le plus naturel de l'animation des unités de temps, au moyen de leur subdivision. Mais ceci nous amène à constater l'existence d'une nouvelle forme de progression rythmique, dont la compréhension ne peut résulter que de la réalisation d'une suite de durées égales : *l'interruption de la progression continue de durées égales par un arrêt du mouvement*. L'effet direct de cet arrêt est connu depuis longtemps, par le fait même qu'il est, comme nous l'avons dit, naturel et nécessaire ; *il dirige l'attention sur le son sur lequel il se produit*. L'observation de cet effet devait forcément amener son emploi, pour l'élaboration de fragments de plus grandes dimensions. Imité dans le cadre d'une progression par unités de temps, le procédé en question permet de faire sentir les valeurs fortes d'ordre supérieur (notes finales de « symétries »), par la prolongation des unités de temps. Telle est l'origine du rythme péonien des Grecs et de la mesure ternaire lente (en unités de temps), dont le caractère artificiel est indéniable :

On peut aussi supprimer la subdivision du temps qui suit le second temps fort :



formule qui, si elle peut être imitée dans la suite, amène naturellement la suppression de la subdivision initiale :



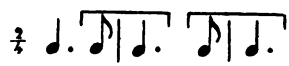
Mais nous avons plutôt ici une progression par unités de

temps (♩.), animées de temps à autre par l'apparition d'une subdivision.

De même que toute prolongation d'une note forte représente un arrêt, un repos, de même la subdivision d'une note en valeurs moindres exprime un élan, une excitation, et crée des liens étroits entre ce nouveau temps faible et le temps fort suivant. La note divisée donne naissance à une nouvelle formule, dans laquelle elle joue le rôle de *temps levé* ou d'*anacrouse*.

Toute une série de formules rythmiques résultent du mélange des deux impressions de repos — par la prolongation des temps forts, et d'excitation — par l'apparition de nouveaux temps levés (valeurs figuratives) :

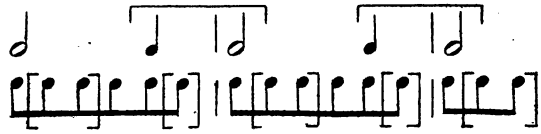
a) Un temps fort est prolongé au delà de l'entrée normale du temps faible suivant, mais n'absorbe pas entièrement ce dernier, dont un fragment devient temps levé, par rapport au temps fort suivant (*rythme pointé*) :



Si nous comparons cette formule à une simple progression par noires, nous constaterons bien un arrêt, par prolongation de la noire accentuée, et, par contre, un élan, par l'adoption de la croche « levée » ; il s'agit, au fond, du mélange d'une progression par blanches et d'une progression par croches :

La prolongation analogue de la noire accentuée, dans une mesure lente à trois temps :

nous montre la fusion d'une forme déjà analysée de la mesure à trois temps (avec temps fort deux fois plus long que le temps faible) avec une progression continue de croches :



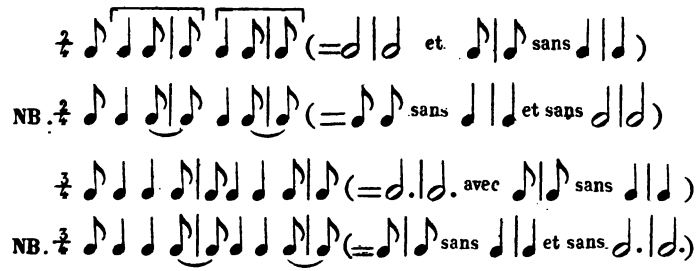
b) Les deux temps faibles d'une mesure ternaire sont liés de manière à ne former qu'une seule note longue, tandis que la note forte conserve sa valeur simple (un temps) :

Ce procédé, *analogue à la syncope*, et qui, par une prolongation, *fait ressortir un temps autre que le temps fort*, est certainement troublant. On a la tendance de considérer la longue qui suit le temps fort proprement dit, si ce n'est comme note accentuée, du moins comme note finale. Il est particulièrement difficile de comprendre la note longue comme un temps levé, par rapport à la note accentuée qui suit et qui est plus brève ; aussi produit-elle, à condition que la sensation constante du temps fort soit bien assurée, une impression d'*emphase*, de déploiement de forces destiné à vaincre une résistance plus grande qu'à l'ordinaire. On

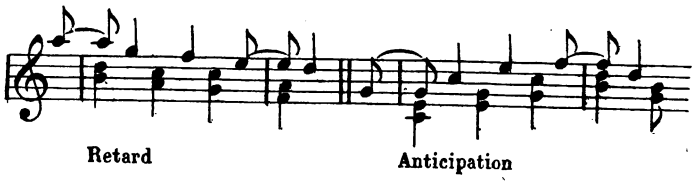
obtiendra un effet analogue en divisant, dans une mesure binaire, non pas le temps faible mais le temps fort :

Ici, l'entrée immédiate du mouvement de croches, après le temps fort final, donne à l'interruption de ce mouvement sur la noire non accentuée la valeur d'un arrêt, d'une résistance momentanée.

c) Les unités de temps sont divisées, mais les valeurs résultant de la division sont liées en partie et de telle façon que les entrées des sons ne correspondent pas à celles des unités de temps (*progression syncopée*) :

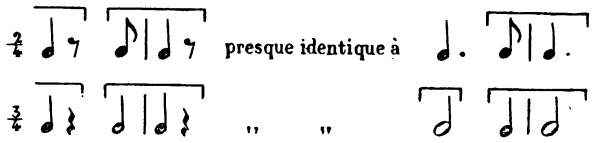


Au point de vue *rythmique*, la syncope a toujours la valeur d'une *anticipation*, autrement dit d'une entrée prématurée de la note forte qui manque ensuite. Néanmoins l'harmonie peut exiger une interprétation opposée de la syncope, lorsque la note résultant de la liaison est la résolution forcée d'une dissonance et que, par la progression des autres voix sur le temps lui-même, elle devient à son tour dissonance et se résout sur la partie faible du temps. Il y a alors retard :



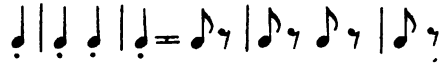
La syncope par anticipation produit naturellement une impression d'avancement forcé, de hâte ; celle par retard, au contraire, une impression de relâchement, de laisser-aller. Notons enfin que l'effet de la syncope est d'autant plus fort que la valeur forte supprimée était d'ordre supérieur ; ainsi lorsque la note la plus forte de la mesure est syncopée avec le fragment de temps faible précédent (*N.B.*).

d) Des *silences* apparaissent comme équivalents négatifs des sons dont ils occupent la place. Le silence n'est pas une valeur de nullité, mais une valeur de *minus*. Il y a, par conséquent, des silences *faibles* et des silences *forts*, dont la valeur rythmique négative correspond absolument à celle des sons qu'ils remplacent. De même que la longue qui, marquant un arrêt, est choisie de préférence comme note finale, le silence est considéré avant tout comme un arrêt, comme une fin. Le silence le plus facile à comprendre sera donc celui qui, suivant un son accentué, tiendra lieu de son faible ; c'est à peine si l'effet qu'il produit se distingue de la prolongation du son accentué (*silence final*) :



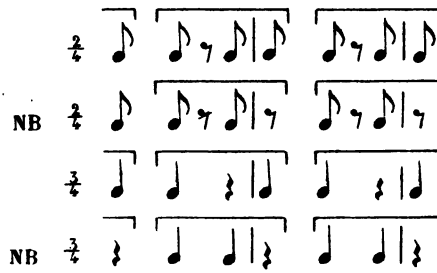
Le *staccato* résulte simplement de l'introduction d'un

silence sur la partie faible de chaque valeur de note :



il s'oppose donc à l'emploi du crescendo et du diminuendo continus, si propres à faciliter la perception de l'unité d'un motif. Nous trouvons ici encore une preuve de la valeur accessoire de la dynamique, quelle que soit, du reste, sa puissance expressive.

e) Des *silences tombent sur des temps accentués*, par rapport aux temps plus faibles sur lesquels tombent les notes. Ces silences sont d'autant plus expressifs que la valeur niée par eux est plus forte :



L'analogie de ces formules avec les formules syncopées est telle que, dans bien des cas, on parle avec raison de *progressions syncopées par des silences.*

Les silences qui coupent un *legato* pourvu de nuances dynamiques continues font partie intégrante de la progression dynamique, en tant que valeurs négatives[1].

Avant de passer à l'étude des unités concrètes, formées

1. Cf. les graphiques de l'ouvrage : *Musikalische Dynamik uud Agogik* (p. 137 et suiv.).

par la mise en œuvre simultanée des éléments mélodiques, dynamiques, harmoniques et rythmiques, et avant d'examiner les grandes formes qui en résultent, nous résumerons une dernière fois les données de ce chapitre, et nous classerons les notions spéciales dont nous avons constaté l'existence et fait la preuve. Ce sont :

1. *La qualité rythmique du tempo*, déterminée par le rapport des unités de temps qui le constituent avec la mesure fondamentale naturelle de toute appréciation d'une progression de durées.

2. *La relativité de la qualité rythmique*, sous la forme de mouvements en valeurs qui correspondent à des multiples ou à des fractions d'unités moyennes de durée, fixées par le *tempo*.

3. *La qualité métrique* (*accentuation*) des valeurs isolées, déterminées par le *tempo* et ses relations d'ordre supérieur ou inférieur, qualité dépendant de la place qu'occupent ces valeurs dans la mesure, le groupe de mesures, la demi-période ou la période.

4. *Les mélanges* divers d'éléments rythmiques et métriques (*brèves* et *longues*) concourant à l'élaboration de chaque formule concrète. Le nombre de ces mélanges s'accroît considérablement dans l'écriture polyphonique.

CHAPITRE XII

LE MOTIF

Nous avons déjà effleuré plus d'une fois la question du motif musical. Il s'agit maintenant d'en préciser la notion. Abandonnant enfin la distinction artificielle des différents facteurs de l'expression musicale, nous n'aurons plus à nous occuper dorénavant que de leur action simultanée, que de musique bien réellement vivante. L'esthétique musicale, à vrai dire, ne se propose pas comme but l'analyse de telle ou telle œuvre d'art concrète, mais bien la détermination des lois générales qui président à cette analyse. Cependant notre étude sera désormais moins abstraite, moins exclusivement logique; elle abordera même, jusqu'à un certain point, des notions concrètes et nous n'aurons plus besoin, comme précédemment, d'éviter à tout prix l'exemple pratique et son attestation.

C'est sans doute Ad.-Bern. Marx[1] qui, le premier, introduisit dans la nomenclature de la théorie des formes musicales la dénomination de « motif », pour désigner les fragments caractéristiques les plus petits d'une mélodie. Les dictionnaires de Koch (1802) et de Schilling (1835) ignorent encore ce mot; ceux de Brossard (1703) et de Walther (1732) ne signalaient que le terme italien *motivo di cadenza,* dans le

1. *Kompositionslehre* (vol. I, 1837).

sens spécial d'une progression de la basse, favorable à la formation d'une cadence. Par contre, Rousseau, tout en signalant cette ancienne signification du mot « motif », dit dans son *Dictionnaire de musique* (1767) que le motif « signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessein... Dans ce sens, le motif principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur... On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son motif de vue... » Mais auparavant l'auteur insiste bien sur ce fait que « ce mot francisé de l'italien *motivo* n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs », ce qui signifie sans doute que jusqu'alors son usage n'était pas courant dans la littérature. Nous nous en tiendrons à cette définition de Rousseau, tout en la généralisant, par le fait que nous admettrons l'existence possible non pas seulement d'*un* motif par morceau, mais d'un grand nombre de motifs dont la réunion constitue l'œuvre dans sa totalité. La définition de Rousseau est, du reste, si vague que l'on ne saurait dire l'étendue approximative que le compositeur doit assigner au motif, à ce motif qui, « pour ainsi dire, lui met la plume à la main, pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre ». On peut fort bien supposer qu'il s'agit de tout un thème mélodique, comme dans le style fugué, ou même harmonique, lorsque, comme dans le style moderne, il résulte de la superposition de plusieurs mélodies. La faculté d'extension de cette même notion se retrouve dans ce que J.-Abr.-Pierre Schulz[1] appelle la « phrase », terme sous lequel il entend « les petites subdivisions, les paragraphes, voire même les périodes » de la progression mélodique. Quoi qu'il en soit de

1. A l'article *Vortrag*, dans *Theorie der schönen Künste* de Sulzer (1772).

ces définitions, Rousseau et Schulz ont compris le vrai sens du motif, correspondant non pas à une mesure quelconque, déterminée mécaniquement, non pas à une forme vide, mais à un *contenu précis*.

Un motif est, dans tous les cas, un « quelque chose » de musical que l'on ne saurait préciser davantage, mais qui est absolument déterminé dans sa totalité comme dans chacun de ses éléments. Un motif n'est rien d'abstrait ni d'absolu, mais quelque chose de tout à fait *concret*. Tous les facteurs que nous avons étudiés séparément prennent part, ensemble, à sa formation : l'intonation, la dynamique, l'agogique, le timbre, l'harmonie, le rythme sous leurs aspects les plus divers et se déroulant dans le temps. Un motif n'est pas une valeur esthétique isolée, une qualité de sensation à part ; c'est un fragment de devenir musical, dans sa double nature d'expression de sentiments et de forme d'art.

Nous avons déjà pu prouver suffisamment la nécessité d'une subdivision de toute durée prolongée en une série de moments que l'on perçoit successivement, mais qui, comparés les uns aux autres dans la mémoire, se fondent en une unité d'ordre supérieur. Ou, du moins, nous avons constaté que la distinction constante de durées facilement assimilables, mais ne pouvant se justifier telles que par les rapports de leur contenu, autrement dit que le rythme est partout reconnu comme un des éléments essentiels de la forme musicale. C'est avant tout la nécessité d'une *activité synthétique de l'imagination* qui résulte de ce qui précède ; il me semble néanmoins que l'on peut en déduire aussi la nécessité d'une *analyse* préalable. Si la musique n'était que l'expression spontanée des sentiments, si elle n'était en même temps une forme d'art, une joie pour l'artiste pendant l'élaboration de l'œuvre, il serait évidem-

ment difficile de prouver la nécessité de l'analyse rythmique détaillée, et, quant à la synthèse métrique, on n'en parlerait même pas. Mais quelque précieux que nous ait été l'exemple des sifflements du vent d'orage, pour pénétrer jusqu'à l'essence même des facteurs élémentaires de la musique, il n'en faut pas moins admettre — du moment que nous pénétrons dans le domaine de l'art et que nous reconnaissons la possibilité d'une *élaboration* de l'expression — la nécessité de l'appréciation des durées, de la constatation des relations et des proportions et, par là-même, l'existence non seulement de l'échelle issue de l'harmonie, mais encore de la mesure reposant sur le rythme.

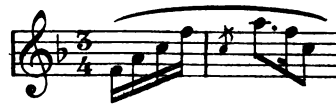
Je crois que nous pouvons nous borner à ce qui précède, et prendre comme point de départ de nos recherches ultérieures la division du temps musical en unités, dont la durée absolue est déterminée par l'éthos du sentiment à exprimer. Si nous donnons le nom de motif au contenu musical concret d'une telle unité de temps, nous n'imprimerons guère à ce terme de signification essentiellement nouvelle ; tout au plus pourrons-nous constater que la durée du motif est plus étroitement limitée qu'à l'ordinaire.

Si nous nous en tenons à cette idée que la distinction des fragments les plus menus de la phrase musicale est toujours une conception de devenir, il en faudra conclure que les moindres de ces unités ne peuvent être de véritables monades ou atomes, mais que, bien au contraire, elles représentent elles-mêmes un devenir, un mouvement et, par conséquent, une fusion déjà d'éléments divers et distincts.

Le sens étymologique du mot « motif » (du latin *movere* = mouvoir) exige à lui seul cette pluralité de qualités, car c'est seulement par le passage de l'une à l'autre de ces qua-

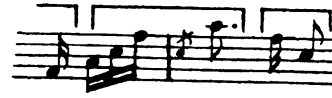
lités qu'il peut y avoir mouvement ou devenir musical. On aura tantôt le passage d'une intonation à une autre, tantôt le mouvement rythmique de sons de même hauteur, mais, dans un cas comme dans l'autre, le mouvement sera *mesuré*. En effet, si l'harmonie et le rythme ne doivent pas paraître exclus — auquel cas il n'y aurait pas formation artistique proprement dite —, il faut que les rapports de l'intonation et de l'intensité changeantes soient nettement appréciables, ce qui revient à dire que le son doit avoir une valeur harmonique et une valeur rythmique ; qu'il doit être conçu dans le sens d'une harmonie et même qualitativement déterminé (majeur ou mineur) ; que, enfin, les durées doivent être perçues comme fortes ou comme faibles, selon leur qualité métrique. Si quelque hésitation est possible, au début d'un morceau dont nous ne connaissons ni la tonalité, ni le mouvement, ni la mesure, si même nous accordons au compositeur le droit d'exploiter cette hésitation de notre conception, l'incertitude du début disparaît bien vite et ne peut, du reste, être considérée que comme une sorte de certitude négative, par opposition avec la certitude positive que l'on attendait. Un motif qui révélerait la moindre trace d'indécision, dans un sens ou dans l'autre, ne saurait jamais être un motif réellement fécond. Tels seraient, par exemple, de longues notes tenues, des harmonies se transformant lentement et comme en hésitant, ou d'autres effets analogues qui, utilisés comme introduction, comme préparation à un développement musical proprement dit, s'atténuent d'autant plus que nous connaissons davantage l'œuvre, avec sa tonalité, sa mesure, sa notation. Il s'agit ici de l'exploitation secondaire des effets premiers et immédiats des facteurs de l'expression musicale ; ces procédés jouent un rôle considérable dans l'élaboration artificielle et raffinée de l'œuvre d'art.

Considérons maintenant un motif concret quelconque, afin de mieux préciser la part que chaque facteur spécial prend à sa formation. Ce sera, si l'on veut, le motif initial de l'andante de la sonate en *la* mineur, pour le piano, de Mozart :



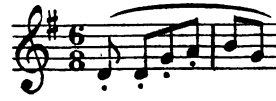
Il faudra savoir tout d'abord, si le mouvement est tel que nous puissions comprendre la série complète de ces sons comme le contenu d'une unité de temps, dans le sens que nous avons donné à ce terme. Lebert (édition Cotta) indique comme mouvement métronomique ♪=**96** , H. Germer ♪= **84**, Moschelès ♩ (!) = 88, autrement dit les deux premiers engagent l'exécutant à prendre la croche comme base du mouvement, et ils donnent à cette croche la valeur d'une unité normale accélérée ; quant à Moschelès, il procède de même, mais en prenant la noire (!) comme base. Les trois interprétations semblent être en contradiction formelle avec l'idée que l'on pourrait considérer toute la formule ci-dessus comme une unité de temps, évidemment très élargie. L'examen du morceau en question prouve néanmoins que cette interprétation-ci est la seule possible, car tous les motifs dont l'ensemble se compose ont exactement ces mêmes dimensions. On ne peut songer à aller plus loin encore que Moschelès, qui indique déjà un mouvement deux fois plus rapide que Lebert et Germer, et fixer la valeur totale de la mesure (𝅗𝅥.) sous la forme ♩ | 𝅗𝅥) à 60 *M. M.* valeur moyenne la plus lente que nous ayons adoptée. D'autre part, la division des motifs-

mesures de la notation en motifs d'une noire ou même d'une croche chacun désagrégerait la conception de Mozart, au point de la rendre informe et méconnaissable :



Il ne nous reste qu'à admettre que nous avons ici une de ces formules rares encore dans l'œuvre de Haydn et dans celle de Mozart, mais que celui-ci aida à créer, et que Beethoven utilisa fréquemment, celle de l'*adagio élargi*, en valeurs prolongées bien au delà de la faculté d'extension d'une unité moyenne. Nous avons donc une progression en unités d'un sentiment surhumain, et qui ne sont compréhensibles et mesurables que comme *unités d'un ordre supérieur à la moyenne normale*. Les noires, qui toutes sont marquées par des sons, seront sans aucun doute plus lentes que ne l'indique Moschelès, mais aussi moins lentes que Lebert (48 M.M.) ou surtout Germer (42 M.M.) ne le désirent, soit environ 60 M.M. Ce sont elles qui déterminent le *tempo* et, par là même, l'éthos élargi ou retenu du mouvement; mais il faut trois de ces larges pulsations, pour former une seule des unités de temps dans lesquelles l'invention de la phrase musicale se meut.

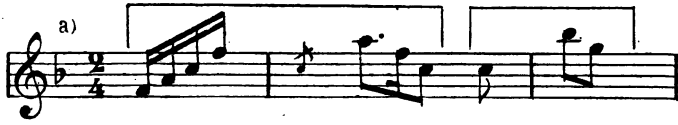
Pour faire mieux comprendre encore ce qui en est, je choisirai un motif de structure analogue, mais d'allure beaucoup plus vive que le précédent, le début du finale de la sonatine *op.* 49, n° 1, de Beethoven :



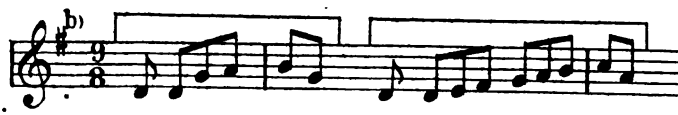
Il s'agit certainement ici d'un motif dont l'ensemble correspond à une unité de temps; et ce morceau encore, comme

celui de Mozart, se compose de motifs dont l'étendue équivaut toujours à celle du motif initial. La possibilité de progressions de ce genre, en valeurs d'ordre supérieur, ne diminue aucunement l'importance fondamentale des valeurs moyennes ; elle donne bien plutôt la clef de l'impression particulière de grandeur que produisent les unités prolongées. Voici donc un *tempo* qui se meut en rythme iambique (♩/𝅗𝅥), par unités d'environ 20 M.M. par 𝅗𝅥. mais ces unités ne sont compréhensibles et mesurables que par l'intermédiaire des noires dont la durée (environ 60 M.M.) n'a, du reste, au point de vue de la conception artistique, que l'importance d'une valeur de subdivision. On comprend qu'une formation de ce genre ne puisse appartenir qu'à une période avancée de l'évolution artistique ; en effet, le rapport naturel des valeurs fondamentales avec leurs multiples et leurs parties aliquotes y est renversé, de telle manière que ces valeurs deviennent les aliquotes d'un de leurs propres multiples. L'apparition tardive de l'adagio, au large et lent déploiement mélodique, n'est que très naturelle[1].

Nous aurions ainsi fixé les bases métriques de notre motif, et ceci d'une manière à la fois plus profonde et plus générale que le motif isolé ne nous l'eût fait prévoir, car un thème commençant par ce motif ne sera pas forcément en mesure à 3/4, et l'on peut imaginer d'autres continuations. Par exemple (*a* ; voir aussi *b* pour le début de l'*op.* 49, n° 1 de Beethoven) :

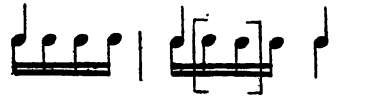


1. On pourrait considérer, par contre, l'ancien *Spondeios meizon* des Grecs comme une formation analogue à celle qui résulta plus tard du ralentissement graduel du *choral grégorien*.



Il est vrai que l'étendue de l'anacrouse a subi un changement notable ; mais nous ne tarderons pas à constater que c'est là un phénomène très ordinaire. Nous connaissons donc la qualité rythmique, c'est-à-dire le *tempo*, la valeur effective des temps frappés ; nous connaissons également la qualité métrique de chacun de ces temps, qualité qui fait du moment où entre le *la* aigu le représentant de l'unité supérieure et le temps fort de la mesure, opposant ainsi à une blanche une noire levée, et fixant la *mesure* à 3/4. De plus, nous avons établi que ce ne sont point les temps frappés qui forment la base de la structure thématique, mais des unités de trois temps chacune, et enfin qu'il s'agit d'une forme rare de la mesure lente à 3/4, forme dont le rythme fondamental ♩/𝅗𝅥 divise l'unité supérieure (𝅗𝅥.), mesurable seulement grâce aux temps frappés. Il résulte de tout ceci une formule étrangement compliquée, dans laquelle le rapport de la mesure fondamentale avec la mesure déduite (relativité métrique) est *en quelque sorte* renversé (le renversement proprement dit est irréalisable). Pour en finir tout d'abord avec le rythme, nous constaterons que le premier temps, c'est-à-dire le temps levé, est divisé en doubles croches ; en d'autres termes, la progression des noires :

qui ne sont elles-mêmes que les subdivisions de valeurs exceptionnellement longues, est transformée dès le début en valeurs du second degré :



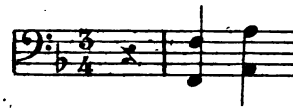
mais ces valeurs cessent avec l'entrée du temps fort, et nous avons un rythme pointé :

Quelle abondance d'effets divers de la durée, dans ces quelques notes ! Par-dessus les unités de temps fortement élargies et retenues, l'impression grandiose d'une progression en unités d'ordre supérieur, puis, tout à côté, le mouvement entraînant des doubles croches et, quand le temps fort est atteint, le ressaut précédant le silence !

En regard de cette richesse d'effets rythmiques, l'effet du *changement d'intonation* est simple, puisqu'il s'agit d'un seul jet direct jusqu'à la dixième, avec retour sur la quinte. Le point culminant de la mélodie coïncide avec le temps fort de la mesure. Bien que la progression ascendante ne se fasse pas par degrés, mais à travers les sons de l'accord (tierce majeure, tierce mineure, quarte, tierce majeure), on a — grâce au *legato* expressément prescrit — l'impression d'un *changement continu* de hauteur des sons, d'une sorte de traînée sonore ascendante ; et le retour aussi produit l'effet d'une progression continue. L'*intonation absolue* du motif est plutôt aiguë (soprano), par rapport à la région sonore centrale ; mais elle est encore enfermée dans les limites de la voix humaine, ce qui imprime au motif sa teinte claire, mais non pas criarde.

Tous les sons de ce motif sont directement parents du premier d'entre eux, dans le sens de la même *qualité harmo-*

nique (majeur); la basse elle-même, entrant sur le temps fort, n'éveille aucune contradiction, avec les sons *fa* et *la* (noires) :



Il n'y a donc, en ce motif, aucune progression harmonique, et comme aucune dissonance ne donne un sens particulier à l'accord de *fa* majeur, si largement établi, l'auditeur admet celui-ci comme point de départ de tous les rapports harmoniques subséquents, comme tonique. La suite ne fait que confirmer cette interprétation, que le lecteur de l'œuvre en question avait pu prévoir d'après l'armature de la clef.

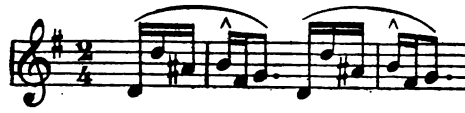
Si, maintenant, nous comparons au premier le second des motifs notés plus haut, celui du deuxième mouvement de la sonatine en *sol* mineur, *op.* 49, n° 1, de Beethoven, nous découvrirons, en dépit de l'analogie de structure, toute une série d'effets différents. Le mouvement est si rapide que, comme nous l'avons déjà remarqué, le motif entier a la valeur d'une unité de temps modérément retenue (𝅗𝅥. = 60 M.M.). Mais la mélodie se meut, dès le début, en croches, c'est-à-dire en durées obtenues par la subdivision de la ♩. au moyen du rythme ♪|♫ , avec détachement partiel aussi de la seconde croche dans ♫|♪ . On pourrait se demander si, au lieu d'unités de temps élargies (𝅗𝅥. = 60), il ne conviendrait pas de prendre comme bases du *tempo* des unités de temps accélérées (♩. = 120 M.M.). Mais la même raison pour laquelle nous avons dû, dans l'exemple de la sonate en *la* mineur de Mozart, admettre une progression de temps extrêmement longs, nous oblige à choisir ici la 𝅗𝅥. comme

unité de mesure, puisque le motif est constamment composé de deux ♩.. L'impression bien déterminée d'*allegro* que produit ce petit morceau, résulte de la progression immédiate et continue de la partie mélodique en valeurs de subdivision du second degré. Et chaque fois que, dans le début du morceau une partie grave s'adjoint à la mélodie, elle procède du même mouvement, en sorte que — dans les premières mesures du moins — il ne saurait être question d'un *tempo* en ♩..

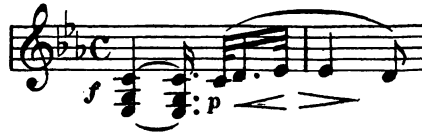
La ligne mélodique offre une très grande analogie avec celle du motif de Mozart, en ce sens qu'elle est ascendante jusqu'au temps fort, puis qu'elle retombe un peu. Mais la répétition sonore du début (*ré-ré*) équivaut, au point de vue mélodique, à une sorte de piétinement sur place, et le premier jet de la mélodie n'embrasse qu'une sixte ; en outre le *legato* fait place ici au *staccato*, si bien que l'impression de gradation continue résulte du fait que la ligne mélodique franchit les intervalles placés entre chacun des sons. Quant au retour d'une tierce, il est *legato* (continu) et produit l'effet d'une longue (♫ = ♩), rendant sensible le temps fort. L'intonation absolue de ce passage est, beaucoup mieux que celle du motif de Mozart, enfermée dans des régions moyennes ; car il faut remarquer que c'est l'intonation de la note accentuée qui détermine l'impression générale, or cette note est ici une septième plus bas que dans l'autre exemple. La parenté harmonique des sons révèle non pas le premier, mais le second de ces sons comme prime, et fixe comme première harmonie l'accord de *sol* majeur, avec adjonction d'une dissonance de passage (*la*) à laquelle les parties inférieures associent encore un *la* et un *ut* de passage. Le premier accord est donc bien

une harmonie de tonique que la suite ne pourra que confirmer.

Nous voudrions montrer maintenant la différence de l'effet que produit telle ligne mélodique uniformément ascendante jusqu'au temps fort, puis descendante, et telle ou telle autre ligne d'apparence irrégulière. Voici, par exemple, le début de la sonate *op.* 14, n° 1, de Beethoven :

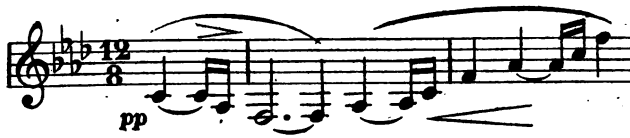


La ligne mélodique agitée, zigzagante, de ce motif, sautant immédiatement à l'octave (avant le temps fort), puis se retenant en quelque sorte à deux reprises dans sa chute, donne à ce mouvement, dès le début, un caractère incertain, vacillant et fiévreux ; toute ligne continue, aux contours bien arrondis, produira forcément, après elle, une impression de calme et d'apaisement. Voici encore le commencement de la sonate « pathétique », avec les pulsations douloureuses du motif qui évoque, après le coup rude et impitoyable du sort, le geste des mains tendues et suppliantes :

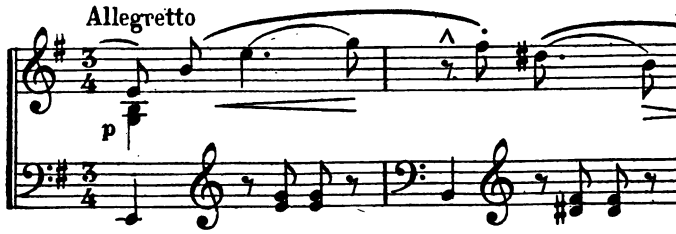


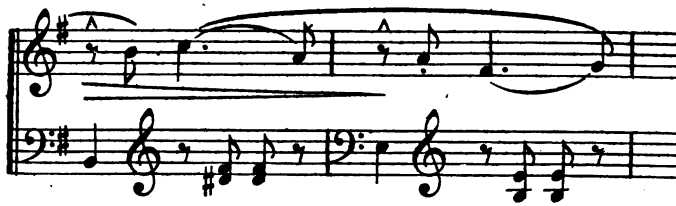
On remarquera qu'ici ce sont des éléments rythmiques qui déchirent la ligne dont le mouvement mélodique repose simplement sur les premiers degrés de la gamme tonale. Enfin, si nous considérons le thème initial de la « Sonata

appassionata », nous verrons qu'au premier motif qui glisse doucement pour s'affaisser non sans résignation, répond un second motif dont la formule ascendante dit à la fois le désir et l'espoir renouvelé :



Mais, en admettant même que je me borne aux types mélodiques les plus importants, je ne saurais les expliquer tous ici, ni analyser les effets du moins à peu près caractérisés de chacun de leurs facteurs. Mon intention était simplement de montrer, sur quelques motifs concrets, ce qu'il faut entendre par le « contenu » des unités de temps comparées entre elles. Ce n'est pas tout néanmoins, car aucun des exemples ci-dessus ne laisse entrevoir la part très grande que le concours simultané de plusieurs voix peut prendre, dans l'élaboration caractéristique du motif, tant au point de vue de l'harmonie qu'à celui du rythme. Il suffit d'avoir entendu une fois le quatuor en *mi* mineur (*op.* 59, n° 2), de Beethoven, pour ne plus pouvoir oublier l'effet fascinateur du troisième mouvement, l'une des combinaisons les plus raffinées, il est vrai, de la rythmique beethovénienne :

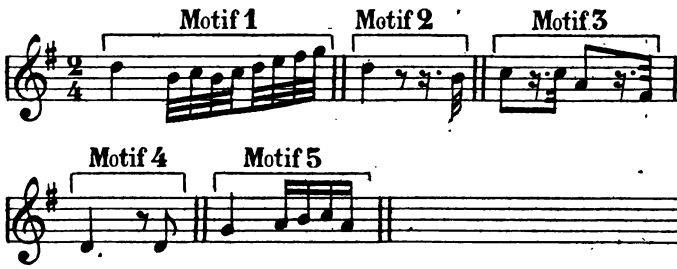




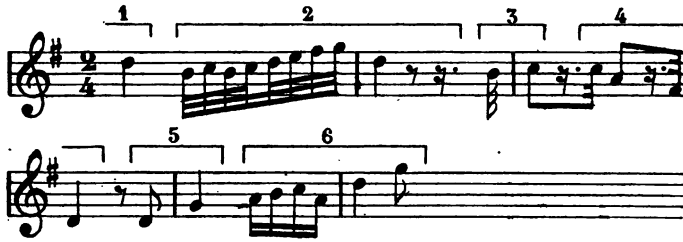
L'alternance du *legato* et du *staccato* dans la mélodie, les effets de retard au delà du silence, qui tombe précisément sur le temps fort, la forme constamment anacrousique, l'emphase des notes prolongées qui se trouvent sur les temps faibles, le caractère particulier des parties intermédiaires qui, grâce à leur entrée sur des valeurs très faibles, semblent toujours planer, et tout ceci, enfin, rendu sensible par la simple accentuation des temps forts que la basse marque légèrement, — voilà un ensemble de constatations dont l'analyse complète et détaillée exigerait une véritable monographie. Des monographies de ce genre, nous en aurons certainement un jour ou l'autre, et je ne sais pourquoi on les estimerait moins nécessaires que celles que l'on consacre journellement aux œuvres poétiques dont la compréhension est difficile.

Laissant donc à des analyses spéciales le soin d'établir, dans chaque cas particulier, les limites et le contenu des différents motifs, nous devrons nous demander — dans un prochain chapitre — comment de grandes formes musicales peuvent naître de la comparaison des contenus de différents motifs. Mais nous devons insister avant tout sur ce fait qu'*un motif et une mesure ne sont pas choses identiques*, dans le sens où le grand « Traité de composition » (en quatre volumes) de Lobe l'indique, même dans la nouvelle édition revue par H. Kretzschmar. On lit à la page 9 du premier volume : « Le motif est, *à proprement parler* (!), le fragment

indépendant le plus petit d'une pensée musicale. Le motif peut correspondre à la durée d'une mesure, ou seulement d'une partie de mesure, à moins qu'au contraire il n'en dépasse les limites. *C'est uniquement pour des raisons pratiques que nous identifions ici la mesure et le motif, et que nous donnons au contenu d'une mesure le nom de motif.* » La présence de telles notions, dans une œuvre aussi répandue que celle de Lobe (une 5e édition du premier volume a paru en 1884), est un vrai malheur pour les jeunes élèves ; il est regrettable qu'un musicien de la haute intelligence de Kretzschmar puisse invoquer des raisons d'un ordre quelconque, pour le maintien de pratiques erronées à ce point. Le schème rythmique que l'auteur donne du début du quatuor en *sol* majeur *op.* 18, n° 2, de Beethoven, montre combien il prend au sérieux cette identification de la mesure et du motif :



Tandis que tout musicien entend :



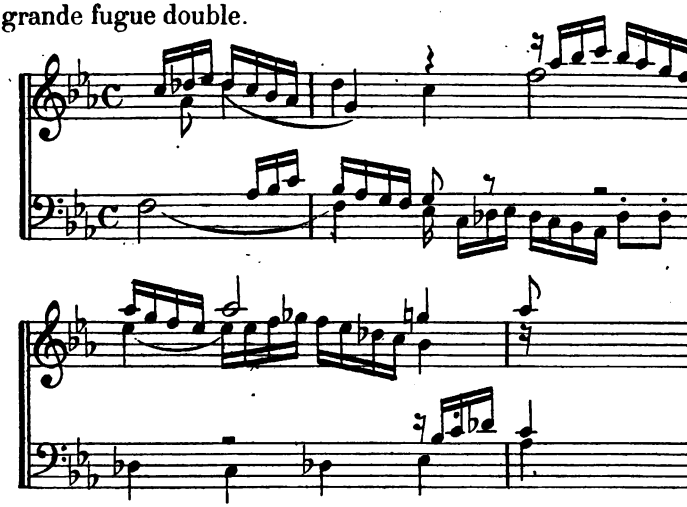
Il n'y avait besoin ni du « Traité de l'expression musicale » (1873) de Mathis Lussy, ni de la « Théorie générale de la rythmique musicale depuis J.-S. Bach » (1880) de R. Westphal — qui, cependant, avaient paru, tous deux, avant la 5e édition du premier volume de Lobe, — pour prouver l'impossibilité artistique d'une lecture musicale procédant mesure par mesure. En effet, il y a plus d'un siècle que J.-A.-P. Schulz et H.-Chr. Koch y voyaient déjà fort clair dans ce domaine, et Marx lui-même ne s'est jamais éloigné de la vérité au même point que Lobe, pour de simples « raisons pratiques ». Rien ne pouvait prouver mieux que cette donnée, servant de base à toute la théorie du travail thématique, combien Westphal avait raison d'affirmer que la plupart des musiciens lisent d'une barre de mesure à l'autre.

Le danger d'une théorie fausse en son principe même est bien évident, car ce sont les futurs compositeurs qui s'en imprègnent. Si l'on enseigne systématiquement à considérer certaines formules sonores appartenant en partie à ce qui précède, en partie à ce qui suit, comme autant d'éléments premiers, homogènes, propres à l'élaboration de grandes formes musicales (et Lobe le fait par les procédés les plus primitifs et les plus mécaniques), on risque fort de dévoyer le sens musical le plus sain. Le compositeur lui-même en arrive *à se méprendre, au cours de l'élaboration de son œuvre*. Mais si les compositeurs inventent mesure par mesure, comment pourrions-nous exiger que l'auditeur, à son tour, n'entendît pas de la même manière ?

D'accord avec toutes les idées anciennes et modernes sur l'essence même du motif musical, et sans nous préoccuper autrement des affirmations routinières de quelques théoriciens, nous avons établi toute notre étude des procédés de l'expres-

sion musicale sur cette conception du motif que Fr. Nietzsche sut, un jour, admirablement définir, en disant qu'il est *le geste de l'émotion musicale*. Un motif est un événement musical, complet en soi, révélant une tendance déterminée et la réalisant d'une manière accessible aux sens. Quelle que soit la difficulté que l'on éprouve à exprimer par des mots, ou même par de longues phrases, le contenu d'un tel motif, il n'en est pas moins certain que l'auditeur exercé le saisira par intuition, grâce à l'élément sensoriel de tous les procédés musicaux ; si même le motif est trop compliqué pour être perçu immédiatement dans sa totalité, il le sera sans doute par l'intermédiaire de ses parties essentielles. Mais il ne manque évidemment pas d'écueils contre lesquels la conception de l'auditeur vient échouer, lorsqu'il est insuffisamment préparé à la compréhension d'intentions exceptionnelles du compositeur. C'est de ce fait que provient l'attrait toujours renouvelé que les manifestations les plus élevées d'un génie tel que Bach ou Beethoven excercent même sur le musicien le plus cultivé ; de là aussi l'aversion que la foule éprouve précisément pour telle œuvre ou tel fragment d'œuvre que l'amateur éclairé place très haut dans son estime. Il est vrai que l'art polyphonique d'un Bach — avec le développement indépendant du motif dans les différentes voix qui, malgré leur simultanéité, doivent être entendues chacune pour soi — il est vrai que cet art exige de l'auditeur accoutumé seulement à la musique moderne homophone un effort exagéré. Les rythmes divers et contradictoires des différentes parties se confondent, pour l'auditeur en question, en un seul rythme total qui, dans un grand nombre de fugues, n'est autre qu'un mouvement continu en notes d'égale durée. Voici, du reste, un exemple — la seule chose qui persuade, au dire de

Richard Wagner ; il s'agit de quelques mesures du grand prélude en *mi* bémol majeur, dans la première partie du « Clavecin bien tempéré », prélude qui est, au fond, une grande fugue double.



Il va de soi que les merveilles de la polyrythmique seront toujours lettre morte pour celui qui n'entend, dans un tel passage, qu'un mouvement constant en doubles croches, ou qui, dans l'exemple cité plus haut du quatuor en *mi* mineur, de Beethoven, ne perçoit qu'une série de croches égales ! Il faut naturellement un sérieux effort d'attention, et comme une quadruple subdivision de la sensation, pour vivre par la volonté la vie si diversement agitée des quatre voix de l'œuvre de Bach. Écoutez plutôt l'ascension pleine d'aspirations de l'alto, avec le thème principal en noires syncopées, ou le motif en doubles croches [1], enjôleur et qui, tantôt dans une voix, tantôt dans l'autre, s'enroule comme une guirlande de fleurs autour du thème central !

1. Ce motif est la première partie du contre-sujet ; sa seconde partie se compose de la répétition humoristique du *ré* bémol, à la basse.

CHAPITRE XIII

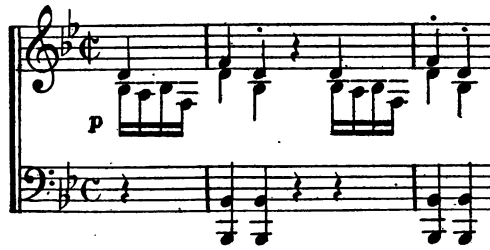
L'IMITATION

L'unité dans la diversité, — c'est là ce que l'esprit humain réclame de toute forme d'art qui doit lui procurer une jouissance esthétique. L'unité sans la diversité ne serait qu'uniformité, la diversité sans l'unité ne serait que chaos informe; ces deux notions isolées sont sans valeur et sans intérêt, au point de vue esthétique. Les deux principes doivent se pénétrer l'un l'autre, dans chaque domaine spécial de l'impression artistique. De même que l'uniformité de l'échelle sonore continue a dû se diversifier par l'adoption d'intonations différentes et déterminées, et que, à leur tour, celles-ci ont trouvé dans les rapports harmoniques un principe d'unité qui, enfin, se subdivise, grâce à la diversité des valeurs harmoniques; — de même que les petites subdivisions égales du rythme représentent, en fin de compte, une unité à l'intérieur de laquelle seulement les valeurs métriques et les retards ou les accélérations rythmiques peuvent acquérir une signification réelle; — de même les formes musicales concrètes les plus petites, dans lesquelles se concentrent les effets de facteurs divers, et que nous opposons les unes aux autres, se réclament du principe de l'unité dans la diversité. On sait que le remplacement de l'échelle sonore continue par une série de sons d'intonation différente ne saurait suffire aux besoins esthé-

tiques, si ces sons ne se trouvaient entre eux dans des rapports déterminés et qui sont précisément les rapports harmoniques. La simple succession de motifs divers n'aurait pas davantage de valeur esthétique, s'il n'y avait entre ces motifs des rapports étroits, très évidents et directement accessibles à l'esprit percepteur. Il est vrai que l'ensemble des motifs, pour autant qu'il s'agit d'un seul et même morceau, présente une certaine homogénéité, grâce à l'unité du mouvement (sur laquelle nous avons établi la notion du motif), à l'unité du ton ou, plus exactement, de la tonalité, dans le sens général que l'on donne à ce mot, enfin grâce à la continuité des valeurs métriques régulières. Mais ce n'est pas tout ; notre sens esthétique a d'autres exigences encore. La fusion des divers éléments de l'expression en une nouvelle unité, celle du motif, à l'élaboration de laquelle ces éléments participent tous plus ou moins, sert de base à des considérations esthétiques nouvelles et absolument indépendantes. Le motif avec toutes ses qualités propres — contour mélodique, structure rythmique, contenu harmonique, dynamique, timbre — autrement dit avec tout ce qu'il renferme de musique réellement sonore, devient l'*unité la plus petite*, par rapport aux unités plus grandes des formes que l'on en déduit. *Le motif est le point de départ de la construction thématique.* Les différents motifs sont donc les éléments de diversité dont nous avons à nous occuper maintenant, et dont la fusion donne naissance aux unités d'ordre supérieur : le thème et, plus haut encore, le morceau de musique composé de plusieurs thèmes ou, pour le moins, le « mouvement » (partie détachée, mais complète en soi) d'une œuvre cyclique.

Le rapport le plus simple que l'esprit puisse saisir entre deux motifs successifs est celui de l'*identité*. Il y a alors

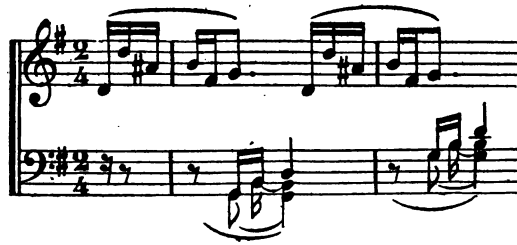
coïncidence absolue du dessin mélodique, de l'intonation (dans toutes les parties de l'ensemble), du rythme, de la dynamique et du timbre; seule, la succession des deux motifs identiques dans le temps, en ce sens que nous entendons le second après le premier, nous permet de les distinguer l'un de l'autre. Il s'agit donc bien d'une imitation stricte, d'une *répétition*, comme, par exemple, au début de la sonate en *si bémol* majeur, op. 22, de Beethoven :



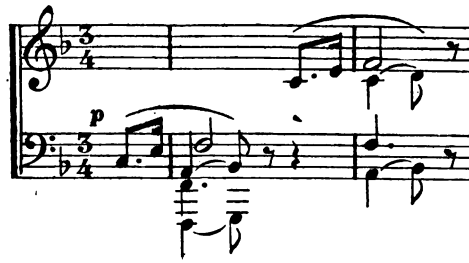
La perception de l'identité des deux motifs a pour résultat immédiat de faire admettre entre eux l'existence d'un *rapport de sujet à complément*. En d'autres termes, les deux motifs forment une nouvelle unité d'ordre supérieur, prévue dès l'entrée du second motif et complètement réalisée par son achèvement. *La qualité métrique de l'accentuation la plus forte se trouve reportée sur le temps fort du second motif*. On comprend qu'ainsi, et pour les nombreux cas où nous ne nous trouvons pas en face de formes irrégulières, relativement rares, nous avons un point d'attache solide pour la suite du développement thématique. En effet, l'accentuation métrique des mesures alterne généralement avec la même régularité que celle des valeurs moindres. Tout ceci revient à dire que l'on peut s'attendre à ce que la mesure suivante soit une mesure faible à laquelle succédera de nouveau une forte. Il

reste seulement à savoir, si les deux mesures qui suivront maintenant devront être le complément des deux précédentes ; nous verrons tout à l'heure que l'obligation n'est pas absolue.

Si le second motif n'est pas la répétition tout à fait exacte du premier, s'il n'en diffère même que par un seul de ces éléments, on remarque, à côté de la concordance, la contradiction, autrement dit, à côté de l'unité, la diversité. Il n'en est pas moins certain, pour cela, que le second motif est le complément du premier. C'est le cas, par exemple, dans la deuxième sonate de l'op. 14, de Beethoven :



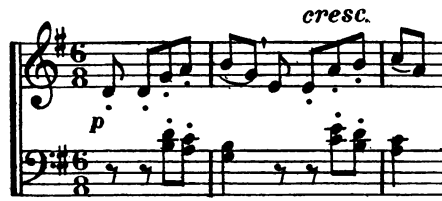
où la partie grave (dont l'entrée après le temps fort semble confirmer le caractère accessoire) est seule transposée à l'octave supérieure, lors de la seconde apparition du motif ; — ou encore, dans les premières mesures de la sonate op. 54, de Beethoven :



Mais ici, c'est le motif tout entier qui, dans chacune de ses

parties, est transposé à l'octave supérieure. Il s'agit encore, dans ce cas, d'une répétition proprement dite, car, grâce à l'identité de la valeur harmonique des sons placés à distance d'octave, le transfert du motif d'une octave à l'autre ne produit que l'effet d'un léger changement de timbre.

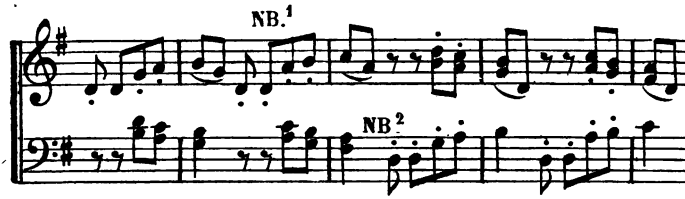
Il arrive aussi que, à la seconde apparition, le motif est transporté sur un autre degré de la gamme tonale, et qu'ainsi le changement de sens harmonique vient s'ajouter au changement d'intonation. Exemple (Beethoven, op. 49 n° 1) :



On parle alors non plus de la répétition du motif, mais de son *imitation*. Il va sans dire que la reproduction fidèle d'un motif rentre aussi dans la catégorie des imitations, mais elle n'est utilisée que très exceptionnellement pour l'élaboration de thèmes formés de motifs. C'est seulement dans les fragments de plus grandes dimensions que son emploi se généralise, en tant que répétition de *thèmes* entiers, déjà entendus.

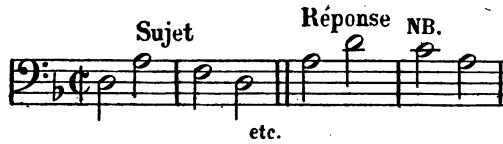
L'imitation n'est donc rien autre que le résultat de la concordance de deux motifs, dans un nombre plus ou moins grand des éléments qui en constituent le contenu. Dans notre dernier exemple, l'intonation seule est déplacée d'un degré, dans la gamme tonale, mais la valeur harmonique de tout le motif s'en trouve transformée ; la fonction de sous-dominante (Sp) prend la place de celle de tonique, l'harmonie de *la* mineur succède à celle de *sol* majeur. Mais nous sommes bien

loin encore de la limite que peuvent atteindre les divergences des deux motifs, sans que pour cela le rapport de complément à sujet cesse d'être sensible. On pourra, par exemple, augmenter ou diminuer tel ou tel intervalle du motif, en même temps que la distance qui sépare la mélodie de la partie d'accompagnement se trouvera changée. Ainsi, dans la même sonate :



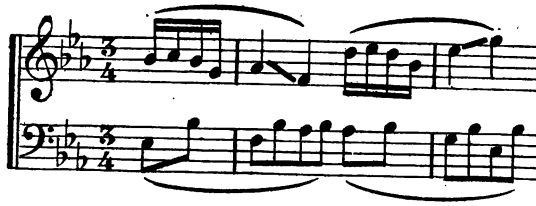
Nous voyons ici, à *NB*[1], que le deuxième intervalle de la partie supérieure est une quinte au lieu d'une quarte et que, au lieu de monter, les parties accompagnatrices descendent d'un degré ; à *NB*[2], que l'ordre de superposition des voix est interverti librement, mais de telle façon que l'on remarque à peine le déplacement de la terminaison féminine passant de la partie thématique, devenue partie grave, à la partie d'accompagnement qui est maintenant à l'aigu.

La déformation des intervalles est même, dans certains cas, érigée en règle, dans une des formes les plus sévères du contrepoint imitatif, celle de la *fugue*. A défaut d'une justification détaillée qu'il est impossible d'entreprendre ici, voici un exemple tiré de « l'Art de la fugue » (II) de J.-S. Bach :



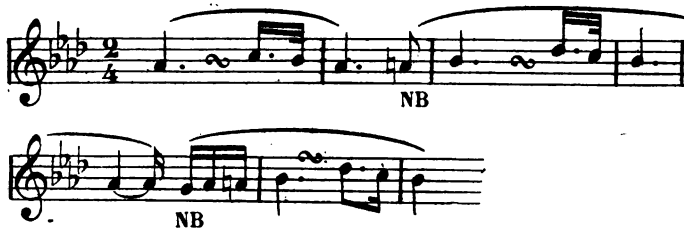
Enfin, le *renversement* total d'un motif est une forme très compréhensible de l'imitation stricte (*ibid.* n° V) :

Ceci nous explique, en outre, comment le renversement de certains fragments mélodiques peut produire encore l'effet d'imitation. En voici un exemple, dans la sonate en *si bémol* majeur (Köchel, 282), de Mozart :

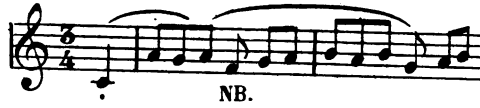


Dans tous les cas que nous venons d'examiner, la divergence portait sur l'intonation, tandis que tous les éléments rythmiques étaient maintenus intacts. Ces sortes d'imitations sont, en réalité, de beaucoup les plus fréquentes, lorsqu'il s'agit de la transformation d'un motif. La combinaison inverse, dans laquelle le rythme change sur une base mélodique constante, se rencontre rarement dans la structure interne d'un thème ; elle est, par contre, d'un usage courant, en tant que répétition ornée d'un thème entier. C'est là le procédé essentiel de la *variation*, dans sa forme la plus simple ; mais il est soumis à d'importantes restrictions, car s'il est permis de changer l'aspect de la figuration rythmique et des subdivisions de temps, ou même la mesure, on ne saurait déplacer la qualité métrique des sommets de la mélodie, sans nuire à la clarté de l'imitation.

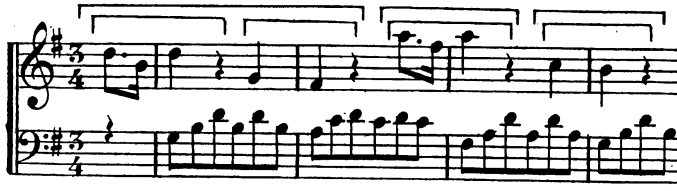
On remarque encore souvent, dans le cours même d'un thème (c'est-à-dire lorsqu'il y a opposition directe de motifs, sous forme de demande et de réponse), de petits changements rythmiques dont le plus fréquent est une sorte d'enrichissement des temps anacrousiques. Les deux exemples qui suivent sont empruntés à Beethoven, soit, dans l'op. 10, n° I :



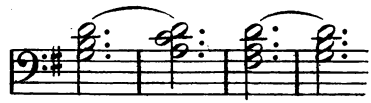
et, dans l'op. 2, n° I, dans le *trio* du *scherzo* :



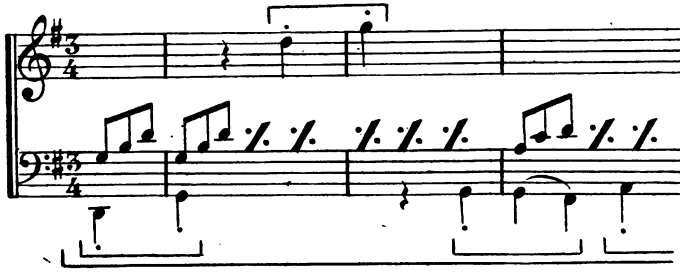
Lorsqu'aucune imitation facilement perceptible ne lie deux motifs qui se succèdent immédiatement, l'auditeur éprouve dès le début quelque incertitude, au sujet de la qualité métrique des premiers temps forts. Mais cette incertitude est, le plus souvent, bien vite surmontée, par le fait qu'il s'établit un rapport d'imitation entre groupes de deux motifs. Ainsi dans la sonate en *sol* majeur (Köchel, 283), de Mozart :

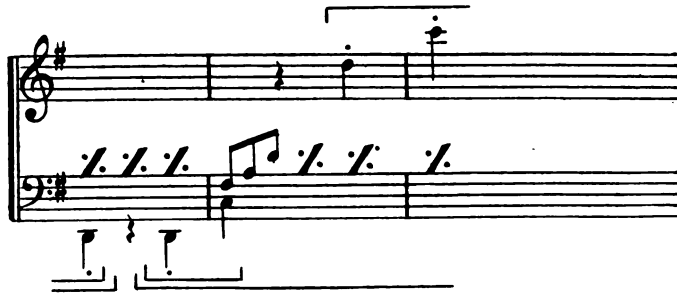


L'oreille reconnaît ici que les motifs 3 et 4 correspondent aux motifs 1 et 2; mais l'imitation n'est pas absolument stricte. En effet, l'intervalle qui, dans la partie aiguë, sépare les deux motifs de chaque groupe est, dans le premier, une quinte et, dans l'autre, une sixte; de plus, la partie arpégée de l'accompagnement imite librement, puisque son contenu, exprimé en notes longues serait le suivant :



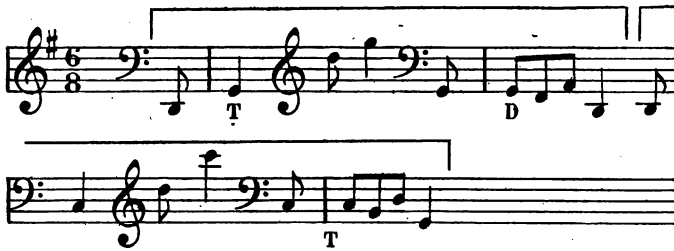
Il résulte du rapport de ces deux groupes de deux mesures que le temps le plus fort du second groupe a une puissance conclusive toute particulière; autrement dit, la qualité métrique de l'accentuation est renforcée dans la même proportion que l'est la plus forte de deux mesures, par rapport au simple temps fort, ou même par rapport à la valeur de subdivision accentuée. Cet accent spécial tombe sur la quatrième mesure. Il est vrai qu'en principe la seconde mesure est déjà plus forte que la première; mais il faut que, dans chaque cas concret, ce renforcement se justifie par le contenu. *La progression harmonique* acquiert ici une importance considérable. Le trio du menuet, dans la sonate en *ré* majeur (op. 10, n° III) de Beethoven, nous servira d'exemple :



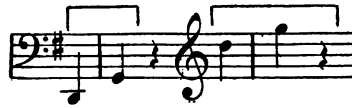


Ce n'est qu'en apparence que les rapports diffèrent ici de ceux de l'exemple précédent ; car, si la mélodie imitée semble embrasser quatre mesures, le *tempo* est tel que les mesures de la notation ne correspondent chacune qu'à une unité de temps. On voit donc que la notation n'indique pas même clairement la qualité métrique des temps. Mais, si deux de ces mesures forment ensemble une mesure proprement dite, nous avons ici de nouveau un fragment mélodique de deux mesures réelles comme sujet, imité ensuite en manière de réponse. La connaissance de la qualité métrique dans l'ordre de succession des temps dépendra donc, comme dans l'exemple de Mozart, de la progression harmonique. *Les temps sur lesquels l'harmonie change sont habituellement des temps forts.* La justesse de cette assertion est prouvée par l'existence des simples notes dites de passage, et que caractérise précisément leur entrée sur des valeurs métriques faibles, ou des valeurs de subdivision. Si nous l'admettons, nous ne tarderons pas à remarquer que c'est la *première* barre de mesure, et non la seconde, qui — dans la notation de Beethoven — marque le temps fort de la première mesure proprement dite. Il faut par conséquent, pour remplacer dans la notation la mesure 3/4 par la mesure 6/4 ou, avec diminu-

tion des valeurs, 6/8, supprimer non la première, mais la seconde barre de mesure de chaque groupe :

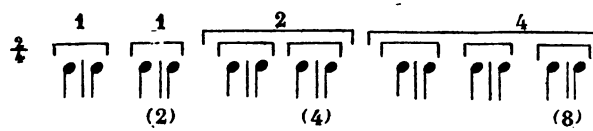


L'imitation de fragments de motifs est en outre, dans ce cas, un sujet d'erreur. Pour peu que l'on ne perçoive pas immédiatement que les mesures de la notation ne sont pas de véritables mesures, mais de simples unités de temps, la répétition du motif initial dans la région aiguë

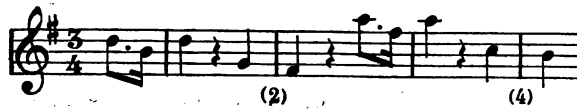


aura déjà l'air d'une réponse, et paraîtra accentuée. Toute la structure rythmique du morceau reposerait alors sur une base fausse. Dans tous les cas où, comme ici, l'imitation occupe une certaine étendue, l'harmonie sera le guide le plus sûr à travers le labyrinthe des motifs et fragments de motifs. L'imitation fragmentaire ne sera nullement négligée, mais s'établira *par rapport rétrograde*, du fragment suivant au fragment précédent ; la répétition, en manière d'écho, représentera alors un appui du contenu du temps faible sur celui du temps fort précédent, tout comme dans le cas de la dissonance qui, tombant sur le temps fort, ne se résout que sur le temps faible suivant. Une notion nouvelle nous apparaît :

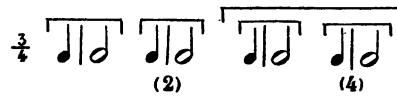
celle du *motif adjoint*, formule de la plus haute importance et qui contredit, en apparence, la loi fondamentale de la métrique, d'après laquelle tous les temps faibles sont, en principe, des anacrouses, c'est-à-dire des préparations aux temps forts suivants. S'il n'y a pas contradiction absolue avec ce principe, c'est que les divergences sont clairement et très ostensiblement justifiées. Lorsqu'il s'agit d'un simple schème métrique, le temps faible est *toujours* un temps levé, car la notion de l'accentuation métrique ne consiste précisément qu'en l'établissement d'un rapport de sujet à complément. Si les différents facteurs qui concourent à l'élaboration du motif concret n'exerçaient aucune influence sur le mètre, il n'y aurait qu'un seul schème, du type absolument symétrique et dans lequel se réaliserait toute forme musicale :



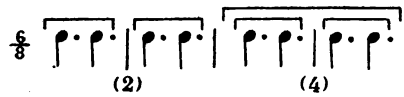
Mais le contenu concret impose à ce schème de multiples transformations, sans, du reste, lui ôter sa valeur essentielle et fondamentale. En reprenant nos derniers exemples, nous verrons que celui de Mozart y correspond tout à fait :



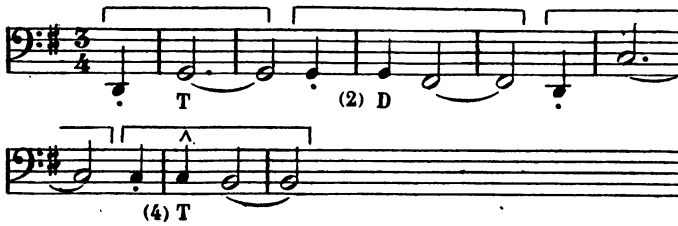
ce qui, théoriquement, revient à :



En effet, ceci ne diffère du schème, où la progression des noires est continue, que par le redoublement, déjà expliqué en détails, du temps fort. Le fragment beethovenien, par contre, s'éloigne davantage de notre formule, par le fait que l'anacrouse initiale ne comporte qu'une partie de temps. Nous aurons donc, en maintenant la notation en valeurs diminuées, et en faisant abstraction des subdivisions de temps :

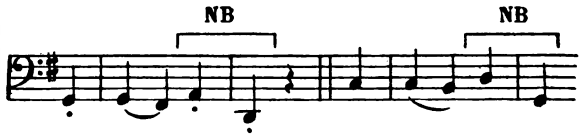


analyse des motifs mesure par mesure, procédé que nous avons si sévèrement jugé, si absolument condamné ? Objet de discussions sans nombre, ce « cas » d'analyse rythmique nous oblige à quelques considérations qui, sans doute, l'élucideront. Il faut avant tout comprendre la nécessité qu'il y a, tout en maintenant le caractère anacrousique essentiel des temps faibles, d'établir ici des rapports rétrogrades. Alors toute source de malentendu sera écartée, et nous pourrons espérer un rapprochement des opinions les plus opposées, dans ce domaine spécial d'une théorie de la forme musicale. Si nous réduisons le thème en question, de Beethoven, à une formule simplifiée, mais qui en renferme le contenu essentiel



nous ne pourrons plus avoir aucun doute sur la qualité des

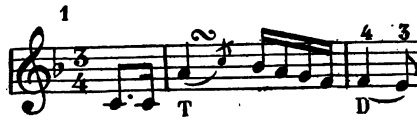
rapports métriques dont il s'agit. Tout au plus peut-on se demander, si la figuration par motifs que Beethoven utilise, pour animer les longs temps d'arrêt, n'exige pas le détachement de nouveaux temps levés. Je le croyais, à l'époque de mes premières éditions « phrasées »; néanmoins je ne pouvais me défaire d'une certaine sensation de contrainte, d'un sentiment d'inquiétude, étranger à la conception de l'auteur. Je soumis alors à un examen toujours plus approfondi des formules excluant toute interprétation dans le sens anacrousique, et que l'on rencontre particulièrement sur les principaux temps de repos, comme dans les mesures 4 et 8 de la notation beethovenienne :



et je compris enfin la possibilité de déduire de terminaisons féminines des motifs proprement dits. Je tenais une fois pour toutes — et ma joie en fut grande ! — la formule indispensable à la définition des motifs adjoints.

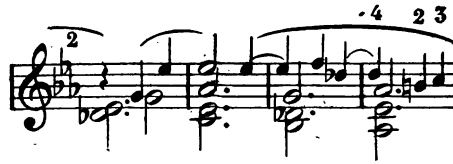
Il existe donc, en réalité, des rapports rétrogrades de motif à motif, tout comme il en existe entre certains sons faibles et le son accentué qui les précède. Si, de la résolution forcée du retard, nous passons progressivement à la résolution analogue d'une tension à l'intérieur de l'accord (par le retour à la fondamentale, etc.), puis aux terminaisons plus ou moins richement figurées et, enfin, aux formations réelles de motifs à tendance négative, nous découvrirons une série de formules qui, tout en ayant un caractère positif, appartiennent à cette même catégorie de motifs à rapports rétrogrades, et dont il est impossible de faire les membres initiaux des thèmes en question :

BEETHOVEN op. 2, I *Andante.*



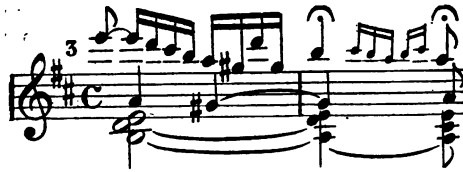
(retard simple).

BEETHOVEN op. 10, I 1er mouv.



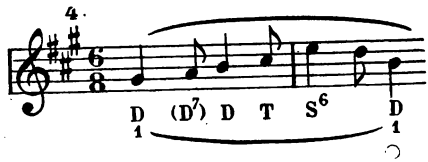
(retard avec résolution différée).

BEETHOVEN op. 10, III *Rondo.*



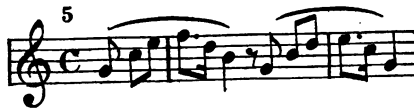
(résolution ornée d'un retard).

BEETHOVEN op. 101.



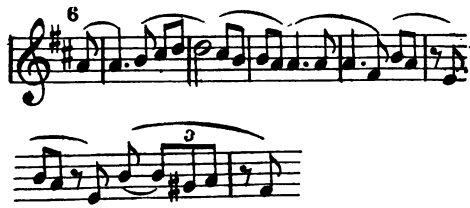
(progression forcée d'une harmonie étrangère, sur une pédale).

BEETHOVEN op. 51, I.



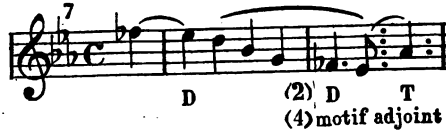
(terminaison féminine, par la succession de sons de l'harmonie).

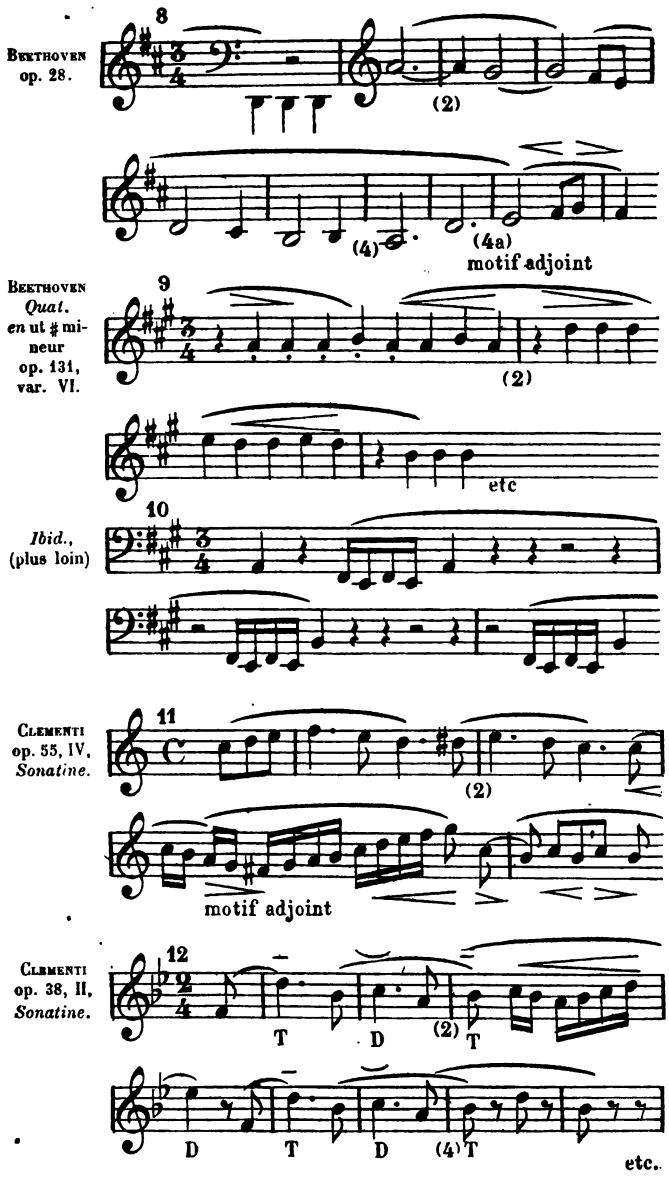
BEETHOVEN op. 126, I.



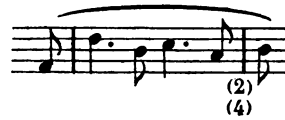
(terminaison féminine, au delà d'un silence sur le temps fort).

BEETHOVEN op. 2, I.



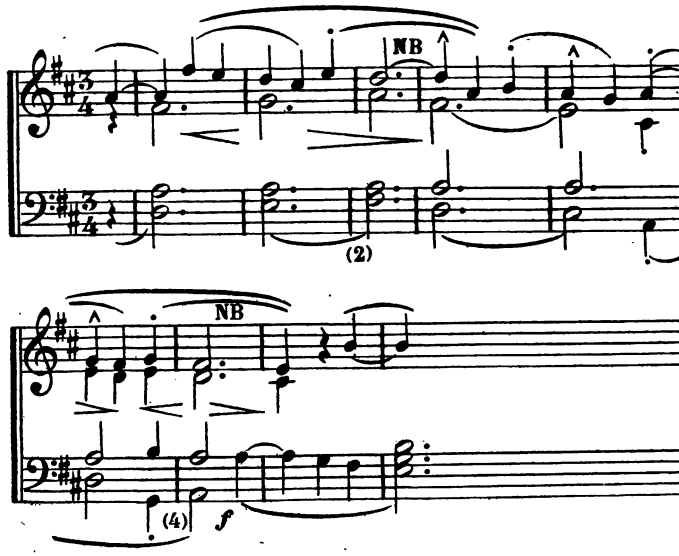

8
Beethoven op. 28.
(2)
(4)
(4a)
motif adjoint
9
Beethoven Quat. en ut ♯ mineur op. 131, var. VI.
(2)
(term. fém. avec rép. d'un son).
etc
10
Ibid., (plus loin)
(term. fém. au delà d'un silence)
11
Clementi op. 55, IV, Sonatine.
(2)
motif adjoint
12
Clementi op. 38, II, Sonatine.
T
D
(2)
T
D
T
D
(4)
T
etc.

Ce choix de citations prouve surabondamment la nécessité des rapports rétrogrades de motif à motif, autrement dit l'existence de motifs adjoints. Les deux derniers exemples, de Clementi, sont particulièrement instructifs. Le n° 12 commence sur la mesure accentuée, car le mouvement est si rapide que nous ne pouvons compter qu'une unité de temps par mesure ; il commence sur le temps fort, ce qu'indique du reste seulement, avec certitude, la mesure 8 de la notation, par le fait que la tonique finale entre déjà sur la mesure 7. Nous avons affaire à deux fragments mélodiques de deux mesures chacun, imités l'un de l'autre à tel point que la racine en est même, note pour note, identique :



Les deux fragments diffèrent donc seulement par les motifs adjoints qui complètent ces racines, et dont le premier (mesure 2) transforme (!) après coup la cadence parfaite en demi-cadence, tandis que le second (mesure 4) renforce la cadence conclusive. On dirait, du reste, que tout ce mouvement d'une sonatine de Clementi est une démonstration vivante de la nature du motif adjoint, présenté sous ses aspects les plus divers. Peut-être Clementi est-il même, de tous les compositeurs, celui qui a utilisé de la façon la plus consciente les structures métriques exceptionnelles, mais dont *le retour ne trouble cependant pas la symétrie*. Beethoven emploie rarement dans son œuvre, des motifs adjoints proprement dits et aussi longs que celui de l'exemple 8 ; par contre, il sait, mieux qu'aucun autre maître, rompre les symétries trop strictes et imposer, par la logique de l'enchaîne-

ment harmonique, des formules exceptionnelles de motifs, avec notes longues anacrousiques, silences sur les temps forts, etc. On comprendra sans peine, après l'étude que nous avons faite des différents facteurs de l'expression, que cette obligation d'établir des rapports au delà des limites apparentes et naturelles de subdivision, corresponde à des effets extraordinairement emphatiques. Il n'en est pas moins certain que, dans nombre de cas, le compositeur ne sera compris ni des exécutants, ni des auditeurs à la médiocrité desquels son œuvre sera soumise! La prédilection de Beethoven pour la polyrythmique, avec les divergences du structure qu'elle entraîne entre les parties simultanées de l'ensemble, expose naturellement son œuvre aux dangers de l'incompréhension. Qu'on veuille bien examiner, par exemple, le passage suivant du menuet de l'op. 10, n° III :

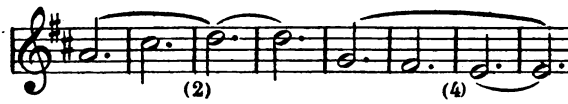


Ici encore, chaque mesure ne renferme qu'une unité de temps, et la première de ces unités est forte, ainsi que le révèle l'harmonie tenue des mesures 3 et 4, 7 et 8 de la notation. Mais la partie supérieure renferme précisément dans ces mesures (de la 3e à la 4e et de la 7e à la 8e) de longues terminaisons féminines, très expressives, dont la compréhension absolue est compliquée par le fait que, les deux fois, les parties inférieures progressent avant la mélodie, voire même, la seconde fois (mesures 7 à 8, dans la basse), avant la nouvelle unité de temps. Or le compositeur ne sera réellement compris que si l'auditeur remarque à la fois la progression anticipée de l'accompagnement et les longues terminaisons de la mélodie, qui ne sont que les imitations élargies de celles des autres mesures.

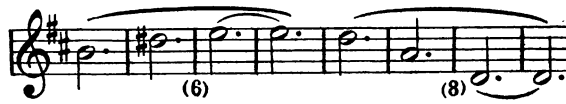
Cet exemple prouve également que la structure des motifs n'est pas liée aux unités de temps du mètre, à tel point que le contenu expressif d'une unité ordinaire ou — comme nous l'avons vu pour des morceaux de grand style — celui d'une unité supérieure formée de plusieurs temps, doive être forcément interprétée comme un « geste » isolé. Si cette structure détermine, en dernière analyse, la compréhension des grandes formes, l'ordonnance métrique des « gestes » et leurs rapports de sujet à complément n'entrent pas seuls en ligne de compte. De même que les battements du rythme procèdent et agissent simultanément, par longues valeurs synthétiques et par brèves valeurs analytiques, — de même les « gestes » musicaux, ou formules de motifs, décrivent à la fois de petites et de grandes courbes, et ceci non pas seulement dans des voix distinctes, mais dans une seule et même voix, ainsi que le prouve la partie supérieure de notre exemple. Nous percevons nettement ici le développement d'un motif ne remplissant, à

proprement parler, qu'une unité de temps. Il s'agit donc d'un motif de subdivision dont le dessin mélodique est caractérisé par un mouvement descendant de trois sons, degré par degré, et dont l'aspect rythmique et dynamique est le suivant :

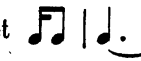
Mais cet emploi continu de motifs fragmentaires n'est qu'une sorte de procédé par lequel s'élaborent les formes plus grandes. De même que, dans l'art graphique, on distingue du « pointillé » le procédé linéaire, de même que l'ondoiement superficiel n'empêche point la formation des vagues de fond, de même les huit mesures de notre exemple renferment, à côté des petits motifs déjà indiqués, une grande courbe expressive qui peut se ramener à



Cette courbe se divise en deux parties égales, l'une ascendante, l'autre descendante et produisant, par renversement, l'effet de complément de la première. Mais ces deux moitiés forment d'autre part une unité d'ordre supérieur, par rapport aux huit mesures suivantes, qui sont l'imitation des huit premières et se réduisent à ceci :



On peut constater que ce double aspect, fragmentaire et synthétique, de l'élaboration musicale est la caractéristique

plus ou moins absolue de toute bonne mélodie. Il arrive même que ces rapports simultanés sont multiples. Je ne rappellerai, comme exemple frappant et bien connu de ce fait, que le premier mouvement de la symphonie en *ut* mineur et celui de la symphonie en *la* majeur, de Beethoven. Les motifs dont on dit, dans ces deux œuvres, qu'ils sont continus, sont des motifs de subdivision : , et  .

Nous ne pouvons poursuivre davantage ici cette étude, sur des exemples concrets, de la formation des motifs, ni montrer jusqu'à quel point le principe de l'imitation se retrouve à tous les degrés de l'élaboration d'une œuvre. Ce que nous en avons vu suffira pour faire comprendre que les grandes formes musicales ne sont point le résultat de l'effet spécial de tel ou tel facteur, mais que seule la collaboration de tous ces facteurs peut donner naissance à des éléments vivants. Le groupement de ceux-ci fait surgir des unités nouvelles, dont la comparaison et le rapprochement deviennent à leur tour la source d'unités d'ordre supérieur. Grâce au microscope, le naturaliste étonné découvre que tout développement, toute croissance organique résultent de la formation régulière de cellules invisibles à l'œil nu ; — l'examen de l'œuvre d'art nous révèle, lui aussi, une régularité de structure interne que l'on pourrait presque dire organique et que l'on a souvent considérée comme telle.

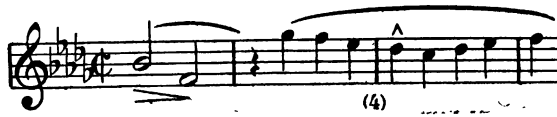
Il faut bien remarquer, cependant, que l'étendue du domaine sonore musical (voy. p. 35 et suiv.) et celle de l'organe appelé à exécuter une mélodie — qu'il s'agisse de la voix ou d'un instrument — imposent une limite au déploiement de la courbe mélodique. En outre, s'il est vrai que certains thèmes offrent, en plus des deux sortes de subdivision déjà vues,

une troisième grande courbe, en comparaison de laquelle le groupe de plusieurs mesures semble même restreint, il n'en est pas moins certain qu'en signalant ce fait nous n'avons pas encore épuisé la totalité des procédés d'élaboration de l'œuvre musicale. En effet, le dessin mélodique n'est que l'une de ces qualités dont l'ensemble détermine le contenu d'un motif concret. Nous avons vu déjà le premier des facteurs de la forme musicale, l'imitation, se détacher du procédé de la répétition pure et simple, et se développer par degrés jusqu'à l'opposition d'éléments dont l'analogie est à peine perceptible. Notre attention se portera maintenant sur les signes distinctifs des plus grands fragments musicaux ; car certains procédés que nous n'avons pas encore étudiés permettent au compositeur de mettre en opposition les deux parties d'un même thème ou deux thèmes de caractère différent. Et c'est ainsi que l'on parvient à établir clairement la structure d'œuvres géantes, telles que la IXe symphonie d'un Beethoven !

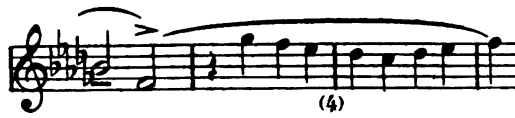
CHAPITRE XIV

CONTRASTE. CONFLIT

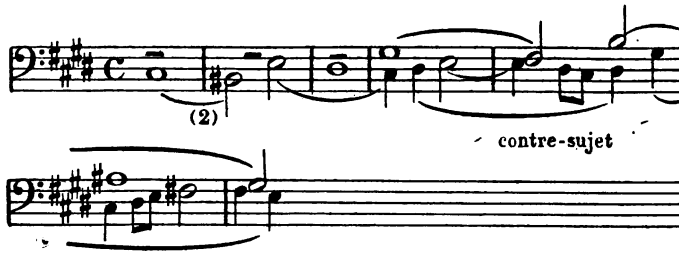
Jusque dans les éléments les plus menus de la figuration, nous avons constaté que des facteurs de différenciation sont à l'œuvre, à côté des facteurs de cohésion, bien plus, qu'ils sont une condition *sine qua non* de l'effet esthétique. Les valeurs de notes les plus brèves diffèrent les unes des autres, pour le moins par leur qualité métrique (en tant que fortes et faibles); et si l'on fait abstraction du seul cas de la répétition d'un même son, elles diffèrent en outre par leur signification harmonique et leur qualité dynamique. L'élément de contraste est un facteur important de la forme, déjà lorsqu'il s'agit de l'élaboration d'un motif caractéristique. Différence d'intonation et de durée des sons successifs, fluctuation dynamique, mouvement harmonique, — autant de procédés de contraste, applicables aux fragments les plus petits dont se compose un motif. Mais la différenciation intentionnelle des motifs présuppose à son tour, et dans une très large mesure, la possibilité d'un contraste entre les éléments constitutifs du motif lui-même. Le sujet de la fugue en *si* ♭ mineur, de J.-S. Bach :



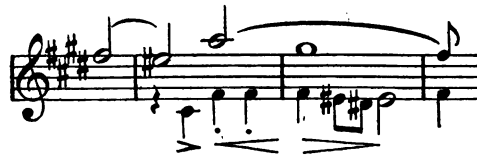
se compose de deux motifs nettement distincts ; l'un est en blanches, l'autre en noires. Si même on ne considère pas les deux blanches comme formant un tout à terminaison féminine :



l'élément de contraste reste, non pas, il est vrai, entre les deux motifs, mais sous forme de passage aux noires de la figuration, dans le cours du second fragment. Chaque entrée du sujet est marquée, dans la suite, au milieu de la progression de noires entremêlées de croches, par l'apparition des deux blanches, suivies du soupir ; ces entrées sont donc toujours aisément reconnaissables. Si ces contrastes sont déjà d'une importance plus grande entre le thème et sa réponse qu'entre les motifs d'un même thème, ils s'imposent presque entre le sujet de la fugue et son premier contrepoint, que l'on appelle pour cette raison même le *contre*-sujet. Ex. (Bach, « Clavecin bien tempéré », 1re part., fugue en *ut dièse* mineur) :



Mais où ils sont de la plus absolue nécessité, c'est entre les deux thèmes d'une double fugue, thèmes qui, s'ils sont souvent développés isolément, n'en sont pas moins présentés simultanément dans la suite ; soit (*ibid.*) :



Dans le style polyphonique, l'opposition des motifs par contraste a donc pour but, avant tout, de faciliter la perception continue des différentes parties; dans le style moderne, par contre, le contraste est destiné à préciser jusqu'à l'évidence la structure des grandes formes. Les œuvres de dimensions très vastes, de la sonate en plusieurs mouvements (quel que soit l'organe [ou les organes] de l'exécution) à la symphonie, et, dans l'ordre vocal, le motet en plusieurs parties, la cantate, l'oratorio, la messe, offrent d'un mouvement à l'autre des contrastes si marqués qu'il ne reste guère entre eux que des liens de tonalité. Il est rare qu'on renonce, pour le dernier mouvement, au retour de la tonalité du premier. L'*unité spirituelle* en laquelle doivent, en outre, se fondre les divers caractères, opposés les uns aux autres, cette unité ne se laisse que difficilement démontrer. On ne peut même pas prétendre qu'elle réside dans le maintien d'un seul genre à travers les différents mouvements, car on a réussi fort bien à opposer au pathos tragique l'humour le plus extravagant, aux pures effluves mélodiques les rythmes les plus caractéristiques. Il est certain, néanmoins, que — si peu définissable qu'il paraisse — un lien doit exister entre ces éléments hétérogènes. Quelquefois, les compositeurs ont cherché à réaliser l'unité désirée, par la simple transformation des motifs du premier mouvement; plus souvent encore, ils ont poursuivi le même but, en reprenant, dans le dernier mouvement, les caractères essentiels du premier. Il faut avouer du reste que, dans bien des cas —

sonates et suites anciennes, en particutier — l'existence d'une unité réelle, embrassant la totalité des mouvements, n'est nullement prouvée.

Avant de pouvoir aborder cette question difficile entre toutes de l'homogénéité finale des parties, volontairement différenciées, d'une œuvre d'art, nous devons déterminer en quoi consiste cette différence des caractères, aux degrés les plus divers. Et nous serons ramenés tout naturellement aux facteurs mêmes de l'expression musicale.

Lorsqu'il s'agit d'un mouvement de sonate ou d'une grande œuvre vocale, l'unité de mesure et de « tempo » est considérée généralement comme une règle ; toute exception indique une tendance vers la forme dite cyclique, c'est-à-dire composée de fragments que resserrent des liens plus ou moins lâches. Étant donnée l'importance considérable que nous avons dû reconnaître au « tempo », dans la fixation du caractère, de l'éthos d'une création musicale, on comprendra que l'unité du « tempo », à travers les différentes parties d'un même mouvement, offre dès l'abord une sorte de garantie de l'homogénéité du caractère lui-même. Il reste cependant assez d'autres éléments, concourant à l'élaboration de ce caractère, pour que l'on puisse — en dépit de l'uniformité du « tempo » — réaliser des oppositions et des distinctions très grandes. C'est d'abord la différence des modes, l'opposition du majeur et du mineur, la qualité harmonique qui, de fait, est utilisée volontiers, pour faciliter la distinction des principaux groupes thématiques d'un même mouvement. Ainsi, les mouvements en mineur opposent fréquemment au thème principal mineur un thème secondaire majeur. Par contre, les mouvements majeurs ne font qu'un usage très rare du second thème mineur et, comme eux, les mouvements mineurs renoncent assez sou-

vent à cette sorte de caractéristique, pour user librement — soit dans la structure interne, soit dans le développement ultérieur des thèmes, — des tonalités parentes du mode opposé. Il suffit que ces transformations n'altèrent pas le thème au point de le rendre méconnaissable. Si nous ajoutons qu'un thème peut changer de mesure et de « tempo », sans perdre son identité, nous aurons insisté une fois de plus sur l'importance des contours, des courbes mélodiques-rythmiques des motifs, en tant que caractéristique essentielle du thème. Mais il ne faudrait point s'imaginer que la nature de ces courbes se trouvât dans un état de dépendance absolue par rapport au « tempo », en ce sens qu'à l'*adagio* correspondraient forcément de vastes et larges courbes, à l'*allegro* de petites courbes presque zigzagantes. Ce ne serait même point le cas, si la mélodie en était réduite à la progression par unités de temps, car, ici encore, la marche continue dans une même direction donnerait à l'*allegro* la grande ligne, aussi bien que la marche irrégulière, tantôt ascendante, tantôt descendante laisserait, dans l'*adagio*, le champ tout à fait libre à la miniature. Or, tous les « tempi » disposent non seulement de progressions par valeurs inférieures et par valeurs supérieures à l'unité de temps, mais encore des combinaisons les plus variées de ces deux ordres de valeurs. Il ne faut donc point s'étonner de rencontrer dans un *allegro* des effets d'une analogie frappante avec ceux de l'*adagio*, ou, dans un *adagio*, des effets tout semblables à ceux de l'*allegro*. C'est sur cette faculté d'emprunt que repose en grande partie, et en dépit de l'uniformité de « tempo », le contraste des groupes thématiques d'un seul et même mouvement.

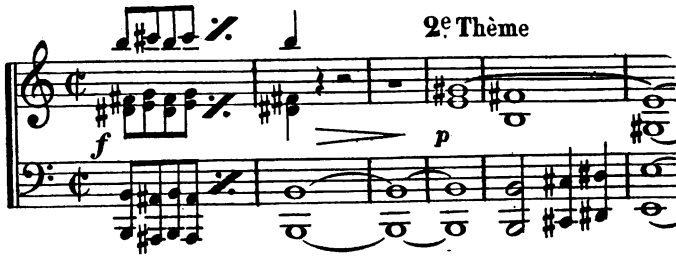
Depuis que Haydn les a consacrées, nos grandes formes modernes opposent volontiers l'un à l'autre, dans un même

mouvement, *deux thèmes de caractère différent*. Sortes de motifs d'ordre supérieur, ces thèmes participent par leur répétition, leur opposition, leur suppression et leur retour, à l'élaboration du mouvement, tout comme le motif participe à celle du thème. Ordinairement l'*allegro* est construit de telle façon qu'au premier thème, dont l'allure d'*allegro* est bien caractérisée, succède un second thème plus mélodique, en manière d'*adagio* ou d'*andante*. Dans un mouvement lent, au contraire, on oppose au thème large et mélodique du pur *adagio* ou *andante*, un thème d'allure plus vive, plus agitée, en manière d'*allegro*. Il n'y a, le plus souvent, aucun changement réel de tempo, à moins que le compositeur ne suggère une légère modification, par quelque indication du caractère nouveau de la phrase : *cantabile, tranquillo*, dans le premier cas, *poco mosso, più andante* dans l'autre. Même alors, le « tempo » peut effectivement rester le même, à condition que, par la préparation soigneuse de l'entrée du thème, le chef d'orchestre ou l'exécutant facilitent la perception de l'instant où il commence.

Examinons maintenant, à la lumière de quelques exemples, le mécanisme de réalisation de ces contrastes. Un thème destiné à servir d'élément essentiel de contraste, par opposition au thème principal d'une grande œuvre, apparaît toujours, en premier lieu, dans une tonalité autre que la tonalité principale. Un procédé connu consiste à supprimer ce contraste tonal ou, tout au moins, à l'atténuer vers la fin du mouvement, par le retour du second thème dans le ton du premier, ou dans un ton aussi voisin de lui que possible. C'est ce procédé qui caractérise essentiellement la *forme de sonate*.

Mais, dans les formes artistiques supérieures, la tonalité

étrangère n'entre pas tout à coup et comme par surprise, après une conclusion formulée dans le ton principal. Cette sorte de contraste extérieur des tonalités n'est guère appropriée qu'aux formes de structure légère, telles que le menuet ou, d'une manière générale, les danses et leurs imitations. Quant aux œuvres dont la forme est réellement travaillée, elles méprisent ces contrastes faciles. L'entrée du second thème est plutôt précédée d'un moment d'instabilité tonale. Une fois la tonalité du thème principal suffisamment établie, le mouvement harmonique s'élance au delà des limites de cette tonalité principale; ses fluctuations deviennent plus profondes et plus larges, en sorte que l'arrêt sur une nouvelle tonique révèle aisément l'entrée d'un nouveau groupe thématique. Il arrive alors souvent que la modulation dépasse la tonalité du second thème ; celle-ci, obtenue par un retour partiel vers la tonalité principale, produit l'impression de résolution d'une tension. Ainsi Beethoven, dans les grandes ouvertures de Léonore (nos 2 et 3), passe graduellement d'*ut* majeur (tonalité du thème principal) à *si* majeur, afin de pouvoir faire entrer le second thème, en *mi* majeur, avec une sorte de mouvement de *retour* :

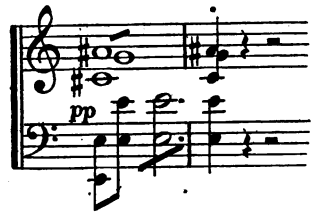


Il est certain que, sans qu'il y ait le moindre changement de *tempo*, la superbe cantilène de ce second thème a le carac-

tère d'*adagio*. En quoi consiste donc l'effet de contraste indéniable entre les deux thèmes ?

La réponse est aisée. Les formules mélodiques du premier thème se précipitent en un mouvement continu de noires, dont la ligne montante réussit à vaincre l'opposition des syncopes, mais seulement par des efforts constamment renouvelés, qui la brisent en une série de petits fragments ascendants puis descendants ; l'harmonie ne change, au début, sur aucun temps doué de puissance conclusive, ce qui donnerait une impression de satisfaction et d'achèvement, mais elle se transforme, presque sans effet, sur les mesures faibles du rythme, en sorte que la même harmonie est tenue pendant des demi-périodes, voire même des périodes entières. On dirait quelque assaut désespéré, quelque aspiration sans repos ni cesse, mais aussi, longtemps, sans résultat... Et voici, les premiers sons du second thème versent aussitôt la paix dans notre âme. L'air de Léonore, sur ces mots : *Komm, Hoffnung*... surgit spontanément de notre mémoire ; il est, lui aussi, dans le ton de *mi* majeur, dont le caractère radieux est bien pour quelque chose dans l'expression que produit le second thème de l'ouverture. Toutefois cette impression provient plus encore de la progression calme de la mélodie, descendant par degrés de la tierce sur la tonique, en unités de temps d'une durée un peu plus grande que la moyenne ; aucune figuration, tout d'abord, et lorsque, plus loin, la progression par noires commence, la ligne en reste très simple et caractérisée par le mouvement graduellement descendant. L'harmonie, elle aussi, progresse avec calme et décision, à intervalles aisément perceptibles, et sur les temps forts; l'accompagnement respire la même sérénité que la mélodie ; l'instrumentation complète l'impression générale. Le carac-

è re d'*adagio* de ce thème ne fait aucun doute pour nous, du moi ns jusqu'au *tremolo* plein d'effroi des instruments à archet :

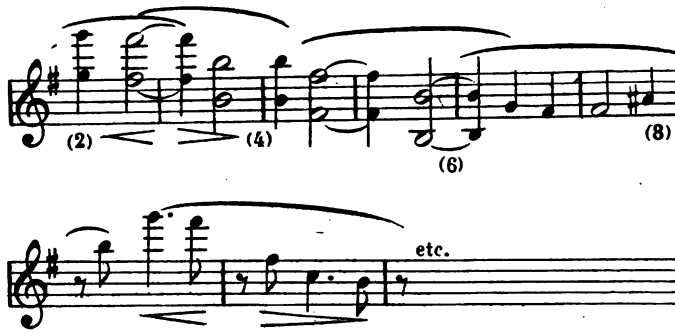


Il sem ble alors que, peu à peu, l'orchestre entier soit secoué par les battements d'un cœur angoissé, et que l'état d'âme du début réapparaisse.

Une semblable interprétation est toute naturelle, lorsqu'il s'agit d'une ouverture d'opéra. Dans le cas de l'ouverture de *Léonore*, elle correspond même certainement à la réalité, car on sait combien de fois Beethoven la remania, jusqu'à ce qu'elle répondît à ses intentions. Mais il arrive aussi que toute idée de programme, qui aurait flotté devant l'esprit du compositeur, doit être exclue ; on n'en pourra pas moins déterminer, d'une manière analogue, les différences de caractère des thèmes, ainsi que la dépendance dans laquelle ils se trouvent des procédés techniques employés.

Ainsi, le second thème de la sonate en *mi* mineur (op. 90), de Beethoven, diffère du premier, d'une façon très frappante, par sa structure rythmique compliquée. Le premier thème a presque une allure de *scherzo*, il se présente simple, joyeux et tendre à la fois, et c'est seulement dans la suite de son développement (lorsqu'on passe au second thème) qu'il devient plus large et plus intense. Le second thème, par contre, avec ses sauts et ses grands gestes volontaires dans le vide — la plupart des temps forts sont dépourvus d'attaque sonore, grâce à l'emploi continu de formules syncopées ou de

silences, — semble vouloir embrasser des mondes et exprimer des sentiments d'une grandeur ineffable. Le caractère d'*adagio*, voire même de *largo*, de ce thème est encore accentué par le contraste que forment les vagues agitées d'un accompagnement en doubles croches :

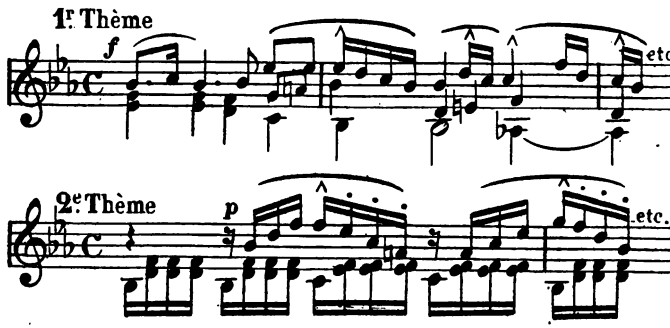


Le rôle de l'harmonisation, dans ce thème, n'est pas moins étonnant : l'accompagnement ne figure en effet, dans la première demi-période, que l'harmonie de tonique. Mais ceci n'empêche nullement la *fa* dièse de la mélodie de produire, les deux fois, l'impression d'une dominante, non pas libre, mais dépendante de la tonique d'une figuration, au grave, en manière de pédale.

Dans la plupart des cas que nous pouvons bien considérer comme connus, le second thème de l'allegro se distingue du premier par son caractère éminemment monodique, autrement dit il consiste en une cantilène accompagnée généralement par de simples formules arpégées. Le premier thème, par contre, offre, dans sa structure même, des contrastes plus marqués, des oppositions de *forte* et de *piano*, des accords plaqués alternant avec des passages brillants, des rythmes d'une grande diversité. En conséquence, le second thème est

presque toujours plus simple, plus modeste que le premier ; on dirait l'élément féminin de l'allegro.

Lorsque, au contraire, le premier thème a un caractère mélodique prononcé, quel que soit le *tempo* — adagio, andante ou allegro espressivo, allegretto, etc. —, le second thème renferme en général des éléments plus rudes. Du moins les exemples dans lesquels le second thème est lui aussi d'allure lyrique sont-ils rares ; il faut alors que le compositeur fasse un usage général des petites distinctions internes du développement, pour que le second thème apparaisse bien comme un élément essentiel de la forme. Ainsi, dans la sonate si expressive, en *si* bémol majeur[1], de Mozart, le premier mouvement est un *adagio* en forme de sonate ancienne, sans développement, telle que Ch.-Ph.-E. Bach la pratiquait ; en voici les deux thèmes :



Les motifs qui constituent ces thèmes sont à peu près de mêmes dimensions, au début du moins, mais la figuration du premier repose sur la croche, celle du second sur la double croche ; l'accompagnement du premier s'en tient même, pendant la première période, à la progression de noires, celui du second

1. Catalogue de Kœchel, n° 282.

marche par doubles croches. Néanmoins, le caractère propre de chacun de ces thèmes résulte bien plus encore du fait que le premier utilise des procédés d'expression d'une grande puissance, mélangeant noires, croches et doubles croches et ne redoutant pas l'emphase des syncopes réitérées sur les temps levés, tandis que, comme en jouant, le second s'élève, dans chaque motif, d'une quinte et, après avoir atteint ainsi la septième de l'accord, retombe en un gracieux *staccato*. En dépit de son caractère essentiellement mélodieux, le premier thème est donc, ici, plutôt puissant et passionné, le second plutôt aimable et charmant. Mozart indique très logiquement le premier *forte*, le second *piano*.

C'est toujours au début d'un mouvement que la différenciation des thèmes est le plus apparente, et ceci à bon droit, car la perception nette et précise de l'entrée d'un nouvel élément formel, par conséquent du nouveau thème, est la condition première de représentation des grandes formes dans l'imagination de l'auditeur. Lorsque le second thème apparaît pour la première fois, la modulation dans le ton étranger facilite naturellement la perception du groupement thématique. Il faut néanmoins que des motifs d'un caractère individuel, d'une physionomie bien distincte de celle du premier thème précisent le moment où entre le second thème, à défaut de quoi la seconde exposition, qui suit le développement, manquerait absolument de contraste, et les deux thèmes se confondraient. Le *développement* lui-même n'acquiert sa réelle valeur que par la différenciation constante, et rappelant leur origine, des motifs empruntés aux deux thèmes. Floraison superbe du style instrumental moderne, depuis Haydn, le développement a pour tâche de mélanger les éléments des deux thèmes présentés auparavant, de les combiner en une

sorte d'alternance caléïdoscopique, en évitant autant que possible la formation de longues phrases, dont la structure serait analogue à celle des thèmes eux-mêmes. Il crée ainsi une espèce de trouble artificiel, un imbroglio, d'où les thèmes ressortent, en fin de compte, sous leur aspect primitif. En aucun cas, le compositeur ne doit éveiller chez l'auditeur l'illusion du retour d'un thème, avant le moment où ce retour est définitif; aussi est-ce par nécessité esthétique que l'on évite, dans le développement, la tonalité principale, puisque son apparition nuirait le plus souvent à la clarté de l'ensemble. Il faut même redouter, dans cette partie de la sonate, la station prolongée dans une seule et même tonalité, quelle qu'elle soit, car — pour peu que l'on ne reconnaisse pas de motifs essentiels des deux thèmes, et que le phrasé soit néanmoins clair et précis, — l'impression d'un troisième thème surgirait aussitôt. Or, on sait que la présence d'un troisième thème caractérise certaines formes musicales autres que l'allegro de sonate (le *rondo*). Le développement ne se pose pas en troisième élément, à côté des deux thèmes; il ne veut former qu'un contraste avec le groupe des thèmes, et se révèle même si peu thématique que le retour des thèmes essentiels produit un effet de détente, de résolution claire et bienfaisante. On peut dire, en ce sens, que le développement est non pas tant un élément de contraste qu'un *élément de conflit*. Il est comparable à la dissonance que l'on n'a pas non plus déterminée très logiquement, en en faisant un procédé de contraste avec la consonance, alors qu'il s'agit plutôt d'un conflit, issu de la résonance simultanée d'éléments qui, sous forme de progression, paraîtraient simples. Le contraste résulte d'un changement d'intonation, d'un enchaînement harmonique, de l'apparition d'un thème distinct du thème précédent ; le con-

flit provient tantôt de la rencontre d'intonations (sous forme d'accords) qui ne peuvent se fondre en une unité harmonique parfaite, tantôt de la représentation simultanée de deux harmonies plus ou moins nettement apparentes, de la simple note de passage à la dissonance multiple des harmonies-pédales. Si l'on va encore plus au fond des choses, on verra sans doute des éléments de conflit, soit dans les sons de la mélodie homophone étrangers à l'harmonie et considérés comme notes de passage, soit dans les harmonies consonantes enchaînées à la tonique, soit enfin dans les tonalités étrangères vers lesquelles on module, car — dans un cas comme dans l'autre — la tonique existe comme représentation fondamentale, bien que latente. D'autre part, on ne peut considérer les contrepoints, dans la fugue, par exemple, ou dans toute autre forme polyphonique, que comme des éléments de contraste et non pas de conflit, pour autant, du moins, qu'il ne s'agit pas de mélodies dont la structure métrique serait différente de celle du thème lui-même. L'exécution simultanée de deux danses hétérogènes, dans la scène du banquet de *Don Juan*, est, et doit rester une curiosité musicale; au reste, nous ne pouvons suivre réellement que l'une de ces mélodies, qui prend ainsi le caractère d'un thème fondamental, tandis que l'autre devient seulement un habile contrepoint. Il faut faire rentrer dans le même ordre de curiosités musicales, la strette de la fugue et tous les canons à intervalles restreints. En effet, il est absolument impossible d'entendre et de concevoir pleinement deux thèmes simultanés dont les centres de gravité occupent des régions différentes. On ne saurait trouver d'autre cause à la valeur artistique toujours relative des formes les plus raffinées du contrepoint; dès l'instant où une œuvre cesse d'être saisie dans toute sa plénitude, elle est

écrite et conçue en vain, et ne peut plus prétendre à une valeur esthétique absolue. Mais mettre en doute la valeur du canon en soi, c'est indiquer en même temps la voie que l'écriture canonique doit suivre, pour être à l'abri de tout reproche ; il faut que les parties traitées en canon se rangent au service d'une unité supérieure, soit qu'elles entourent de leurs arabesques un « chant donné », soit que, *dans leur ensemble*, elles constituent une variation d'un thème déjà entendu. On peut affirmer qu'il se passe, à l'audition de toute strette de fugue, de deux choses l'une : ou bien, en sautant constamment d'une voix à l'autre, nous percevons leurs débuts comme autant d'entrées *thématiques* sur lesquelles les voix qui continuent produisent l'effet de simples contrepoints, ou bien nous suivons de l'oreille une voix particulière, et les autres ne paraissent être que des parties d'accompagnement en imitations. Il va sans dire que, dans la pratique, ces deux cas ne se présenteront pas indifféremment l'un pour l'autre, mais qu'ils seront déterminés par des circonstances précises. Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes en définitive dispensés de l'imitation absolue, par l'impossibilité où nous nous trouvons d'en contrôler l'exactitude autrement que sur le papier. La valeur pédagogique des exercices en forme de canon strict (même très resserré) n'est nullement diminuée par ce qui précède. Quant aux canons dont les entrées se font à deux ou même à quatre mesures de distance, ils ne sont visés par aucune de nos observations, puisqu'ils peuvent maintenir intact le caractère métrique du thème.

Il est bien certain que le mélange de fragments divers de thèmes, dans le développement, est une chose tout autre que l'exécution simultanée ou presque simultanée de deux thèmes. Ce mélange est précisément l'unique forme justifiable, au

point de vue esthétique, d'une confusion réelle de deux thèmes, en ce sens que chaque motif nettement caractérisé de l'un des deux thèmes éveille celui-ci dans notre mémoire, sous une forme n'exigeant pas l'impossible de nos facultés de perception. La partie de développement s'ingénie à évoquer les thèmes, tantôt par un élément, tantôt par un autre, sans toutefois les faire entendre intégralement. Elle ne leur fait donc aucunement violence, mais, en les rappelant, elle éveille le désir de leur retour.

Si le développement a pris un caractère de plus en plus précis, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, grâce aux travaux des symphonistes et des compositeurs de musique de chambre, sa notion n'en est pas moins extraordinairement compliquée. En effet, il doit, d'une part, former un contraste avec les thèmes, revêtir un aspect non thématique, et, d'autre part, ne rien offrir qui ne soit déjà renfermé dans les thèmes. Le caractère non thématique du développement résulte donc de l'emploi exclusif de motifs que l'auditeur connaît de l'exposition des thèmes, mais qui, groupés et combinés de façons très diverses, semblent détournés de leur destination première et comme arrachés à leur sol natal. On pourrait croire par là que le traitement des thèmes, dans la partie de développement, répond moins à leur nature propre, est moins logique, moins spontané. Ce n'est pas là ce que je veux dire. Mais la fréquence des modulations, l'irrégularité de structure des périodes, l'opposition constamment recherchée de motifs typiques des deux thèmes forment un contraste esthétique bien compréhensible avec le caractère calme, parfaitement équilibré et solidement établi de la véritable construction thématique. Je comparerais volontiers le thème à un caractère d'homme qui, dans les circonstances ordinaires d'une vie

bien réglée, n'est jamais compromis, mais ne trouve pas non plus à exercer toutes ses facultés; le développement expose ce caractère à tous les dangers, mais lui fournit ainsi l'occasion de se révéler pleinement. La comparaison peut n'être pas excellente en tous points ; elle dit néanmoins l'essentiel. Elle explique aussi comment il se fait que mainte sonate, mainte symphonie n'ait pas de réel développement, tandis que d'autres opposent à un thème simple et menu un développement géant, dont le débordement n'empêche du reste pas d'apprécier le charme d'un retour final du thème.

Tout ce qui précède nous amène à nous demander, si d'autres groupements des grandes subdivisions de la forme (thèmes I et II, développement) ne seraient pas tout aussi bien praticables. On ne saurait évidemment répondre à cette interrogation par un non catégorique. Mais toutes les tentatives faites pour remplacer le processus dialectique de formation de la sonate — unité, division, conflit, réconciliation — par une autre formule également riche, se butent à de grands obstacles logiques. Ainsi, à supposer que l'œuvre débute par un fragment analogue au développement et où les éléments thématiques seraient encore plongés dans une sorte de chaos, il faudrait procéder par un éclaircissement progressif d'où les thèmes sortiraient pareils à une cristallisation. Il manquerait cependant à cette forme l'intérêt profond que l'auditeur prend au sort des thèmes dans le développement, lorsqu'il les connaît bien, auparavant, et les entend revenir comme autant d'anciennes connaissances. On ne saurait guère admettre non plus une combinaison qui se distinguerait de la forme de la sonate par l'absence du retour des thèmes, à la fin de l'allegro initial. Par contre, je ne vois pas ce que l'on objecterait à une forme qui remplacerait le simple retour des thèmes par un

enrichissement et une amplification (motivée par le développement) du premier thème. Le second thème précéderait alors le premier, à moins que son retour ne fût entièrement supprimé. Nous ne poursuivrons pas davantage cet ordre d'idées, mais il convient d'affirmer que toute forme musicale dont les éléments sont disposés avec clarté et développés avec logique, doit être reconnue valable.

CHAPITRE XV

CARACTÉRISTIQUE MUSICALE ET MUSIQUE DESCRIPTIVE

Nous avons ignoré jusqu'à présent, ou, pour le moins, écarté de la voie de nos recherches, une faculté de la musique qu'un grand nombre d'esthéticiens modernes considèrent comme la plus précieuse de toutes : la faculté de représentation, la caractéristique. Nous n'avons point voulu par là afficher quelque mépris pour l'une des facultés de notre art, mais simplement affirmer que l'essence même de la musique ne réside *pas* en cette faculté spéciale. « Qu'est-ce que les élans de notre âme, les vibrations et les passions de notre force élastique intérieure pourraient bien avoir de commun avec des images?... Ce serait peindre avec des sons [1] ! ».

On ne saurait insister trop sur ce fait que la musique est, avant tout, l'expression spontanée de sentiments, et que, comme telle, elle exerce son pouvoir le plus grand sur l'ensemble de nos facultés sensitives et affectives. La musique transmet les sentiments *directement* de l'âme du compositeur dans celle de l'auditeur, et rend celui-ci capable de manifestations spirituelles qui surpassent de beaucoup, en puissance comme en profondeur, celles qu'il aurait réalisées spontanément. C'est sur ceci, disons-le encore, que repose la valeur

1. Herder, *Kalligone*. I, p. 117.

éthique considérable, le pouvoir de réconfort et d'ennoblissement de l'art musical. La musique est ensuite, mais en second lieu seulement, l'un des beaux-arts, manifestation de la joie de créer ; et cette joie existe tout d'abord pour le compositeur lui-même, mais aussi pour l'auditeur qui, plus qu'en aucun autre domaine de l'art, est obligé de participer à la création, de recréer l'œuvre dont la valeur doit se révéler à lui dans sa totalité. Ces deux premiers aspects de l'œuvre d'art musical s'appuient l'un sur l'autre et se mettent l'un l'autre en valeur. La puissance élémentaire de l'expression rend la forme compréhensible, et la forme réellement comprise ouvre, à son tour, à l'expression de nouveaux horizons et de nouveaux procédés au moyen desquels celle-ci se révèle en un sens toujours plus élevé et plus affiné. Ni l'un ni l'autre de ces aspects ne nécessite l'intervention de la réflexion ; on peut même dire qu'ils l'excluent.

Mais cette sorte de musique, qui n'est que l'expression spontanée du sentiment, sous une belle forme — sans aucune prétention à la caractéristique, sans aucune incitation à la réflexion — cette musique est toute nouvelle ; elle est une des conquêtes de ces derniers siècles. On ne peut attribuer ces qualités, sans restriction, qu'à la musique exclusivement instrumentale, à *la musique pure* qui ne fait appel à aucun autre art pour se soutenir ou se guider ; or cette branche de l'art musical ne remonte pas au delà de quelques siècles. « La musique s'est élevée au rang d'un art de son espèce, sans aucune parole, de ses propres forces et sur son propre fond... La progression très lente de son développement historique prouve la difficulté qu'elle eut à se séparer des arts auxquels elle se rattachait primitivement, la parole et le geste, pour se développer comme un art indépendant... Quel était ce

« quelque chose » qui la différenciait de tout élément étranger, du spectacle, de la danse, de la mimique, voire même de la partie d'accompagnement ? C'était le recueillement... L'auditeur recueilli ne désire pas savoir qui chante ; pour lui, les sons descendent du ciel, ils chantent dans son cœur, ou, mieux encore, c'est le cœur lui-même qui chante et qui joue... Il y aurait encore la question de savoir, si la musique est supérieure à tout art se rattachant au domaine visuel ? A ceci, je réponds que oui, que cette supériorité est nécessaire, comme l'est celle de l'esprit sur le corps ; car la musique est esprit et se trouve parente de cette puissance intime de la grande nature : le mouvement. Ce qui ne peut être représenté à l'homme, le monde de l'invisible, la musique le lui communique à sa manière, seule possible. Elle parle en lui, incitant et agissant; et lui-même (*sans trop savoir comment*) s'associe à cette activité, sans peine et de tout son pouvoir. » Il y a cent ans que Herder caractérisait ainsi l'essence de la musique pure. Depuis quelque trente ans à peine le style instrumental avait alors acquis cette liberté qui en fait le procédé d'expression, éloquent entre tous, des sentiments individuels ; les symphonies et les quatuors d'un Haydn et d'un Mozart avaient ouvert à la musique une ère nouvelle de domination et préparé la voie aux créations de Beethoven. N'est-il pas étrange qu'un demi-siècle à peine après cette première prise de conscience de la force inhérente à la musique, on ait pu arriver à méconnaître cette émancipation complète de l'aide des autres arts, au point de considérer Beethoven comme le dernier représentant de la musique pure, et de le montrer tendant les bras, en un geste de désir, vers la poésie et la mimique. S'il est vrai que l'antiquité et le moyen âge pratiquèrent la musique instrumentale, on peut néanmoins affirmer

que celle-ci ne fut qu'un reflet de la musique vocale, ou même une reproduction, plus ou moins ornée, suivant la nature des instruments, d'œuvres conçues pour la voix. C'est seulement au XVIIe siècle que la musique instrumentale se détache péniblement et progressivement de l'alliance qu'elle avait formée avec la danse et la poésie. Une fois privée de ses deux soutiens, le rythme et la courbe mélodique, soutiens à la fois puissants et dès longtemps éprouvés, elle cherche, avec une gaucherie touchante, de nouveaux procédés d'élaboration d'une forme absolument indépendante. La prédominance des formules de danses et du style fugué, issu de la polyphonie vocale, se manifeste encore pleinement pendant la première moitié du XVIIIe siècle, et la monodie instrumentale porte tout à fait l'empreinte de l'air d'opéra et de l'air d'église. Et l'art nouveau, qui sort ensuite victorieux de la lutte, l'art de l'expression individuelle et par des procédés originaux, libres de tout lien, l'art de l'époque de Haydn et de Mozart en serait déjà à la faillite avec Beethoven ? Voilà un jugement pour le moins invraisemblable et qui ne peut résulter que d'un enchaînement de déductions fausses, dont quelques-unes ont été déjà signalées au cours de nos recherches.

L'erreur capitale, qui réapparaît toujours et qui fait la faiblesse de l'étude, pourtant excellente, de Joh.-Jac. Engel sur la musique descriptive [1], consiste dans la confusion de l'expression et de la caractéristique. Engel distingue tout d'abord deux sortes de musique descriptive : imitation de mouvements perceptibles par l'ouïe et qui correspondent à des sons et à des rythmes déterminés, — imitation de mouvements perceptibles par l'œil, au moyen de mouvements

1. *Ueber der musikalischen Tonmalerei* (*An den kgl. Kapellmeister Herrn Reichardt. Geschrieben* 1780. Ges. Schr., IV, p. 297 et suiv.).

sonores analogues[1]). Il y a des analogies non seulement entre les objets qui affectent un seul et même sens, mais entre ceux qui touchent plusieurs sens différents. Les notions de lenteur et de rapidité, par exemple, se manifestent tout aussi bien dans une succession de sons que dans une série d'impressions visuelles [2]. Mais Engel découvre encore une troisième sorte de musique descriptive dans l' « imitation de l'impression » qu'un objet produit sur l'âme. Il pénètre ainsi dans le domaine dangereux où toutes ses distinctions s'évanouissent, en dépit de l'ingéniosité des observations isolées. En effet, de la « description » musicale du sentiment qu'un objet ou un évènement suscite dans notre âme, Engel en arrive insensiblement[3] à admettre la « description » de tout sentiment intime et de tout mouvement de l'âme ; et voici que la musique, quelle qu'elle soit, devient musique descriptive. Il est évident que Herder, avec sa question, citée plus haut, se trouve en opposition directe avec Engel. Mais cette opposition des deux théories n'est peut-être qu'apparente et ne réside essentiellement que *dans leur formule*. Nous avons vu (p. 22) que, pour Herder, la musique est, en suite de son origine vocale, avant tout et au premier chef l'expression spontanée du sentiment. Quant à J.-J. Engel, l'ingénieux théoricien de la mimique, il ne perd jamais de vue la correspondance entre ce qui doit être exprimé et ce qui l'est bien réellement ; c'est ce que nous devons appeler la caractéristique, lorsqu'il s'agit d'imitation intentionnelle, ou la vérité, lorsqu'il s'agit de l'expression spontanée du sentiment, que ce soit par le geste ou par le son. Mais Engel reconnaît tout aussi claire-

1. *Loc. cit.* p. 304.
2. Engel donne à cette analogie le nom d'analogie transcendentale.
3. *Loc. cit.*, p. 312.

ment que Herder que l'essence de la musique réside dans l'expression des sentiments ; son unique erreur consiste à parler d'une « imitation » des sentiments[1] : « C'est à la musique que la *peinture* (il faut lire : l'expression) des sentiments réussit le mieux. *Elle agit en effet, dans ce domaine*, en toute-puissance, grâce à l'unification de toutes ses ressources, à la concentration de tous ses effets. » Bien plus, Engel discerne fort bien le côté faible de toute musique descriptive[2] : « *Comme la musique*, dit-il, *est au fond créée pour le sentiment* (!), et que tout en elle tend vers ce but, il arrive forcément que le compositeur, même s'il se propose uniquement de décrire un *objet*, exprime certains sentiments auxquels l'âme se laisse aller et qu'elle désire poursuivre. » Ce qui revient à dire que, si toute musique est en premier lieu expression de sentiments, toute musique descriptive, même lorsqu'elle recherche la représentation extérieure, court le danger d'être comprise comme l'expression de sentiments et, par conséquent, d'être considérée sous un faux angle. Notre auteur en arrive, du reste, dans la suite, à distinguer entre les notions de l'expression et de la description, mais en parlant de l'opposition possible entre un événement et le sentiment qu'il suscite, ou entre le sens de certains mots d'un texte et l'état d'âme que celui-ci exprime. Si, dans des cas de ce genre, le compositeur se perd dans la représentation des éléments, objectifs, il *décrit ;* s'il se borne à mettre en lumière les éléments « subjectifs », il *exprime*[3].

Les recherches minutieuses que nous avons faites sur les effets isolés de l'intonation (chap. IV), du rythme (chap. XI),

1. *Loc. cit.*, p. 318.
2. *Loc. cit.*, p. 321.
3. *Loc. cit.*, p. 327.

du timbre (chap. V), de la dynamique et de l'agogique (chap. VII), etc., nous dispensent d'entrer dans le détail des *significations possibles d'une figure sonore*. Certains points paraissent définitivement acquis, certains faits, d'une clarté indiscutable[1] : les sons aigus peuvent évoquer non seulement l'idée d'élévation dans l'espace, mais tout ce qui est lumineux, léger, aérien; les sons graves non seulement l'idée d'une région basse, mais tout ce qui est sombre, lourd, massif. Par une association d'idées plus lointaine encore, les sons aigus peuvent éveiller la notion du surnaturel, du ciel (les anges, le monde des constellations), les sons graves celle d'un monde souterrain, démoniaque; au *pianissimo* s'unit l'impression de l'être incorporel, du fantôme, du revenant, au *fortissimo* celle de l'être puissant, du géant, du monstre; enfin les innombrables variantes de la structure rythmique, alliées aux courbes mélodiques, offrent à l'imagination les types les plus divers du mouvement ou du geste. Par contre, une question se dresse maintenant devant nous; il s'agit de savoir si, et dans quelle mesure, la musique unie aux paroles, aux gestes ou à tous les deux peut ou doit cesser d'être uniquement expression spontanée.

L'œuvre d'art purement musicale ne nous incite pas à lui chercher un sens en dehors de la musique, pour autant du moins qu'un titre spécial ou une désignation particulière ne dirigent pas notre attention dans un sens précis. Il va de soi qu'un prélude de choral exclut, comme tel, certaines allures profanes et que, sous peine de paraître manquée ou ridicule, une lamentation ne saurait être écrite en un rythme de danse, joyeux et sautillant. Certaines indications de mouvement,

1. Cf. H. Riemann, *Wie hören wir Musik* (III. *Charakteristik, Tonmalerei und Programmusik*).

complétées par une allusion au caractère de l'œuvre — *Allegro giojoso, Adagio con gran espressione*, etc. — nécessitent une concordance entre le caractère effectif du morceau et les états d'âme suggérés par ces indications ; en l'absence de cette concordance, l'œuvre mériterait évidemment le reproche de manquer de caractère. Il n'en est pas moins possible que les indications reposent sur une illusion momentanée ou une inattention du compositeur ; si la musique en elle-même est bonne, il suffira de corriger l'indication et de changer la désignation de l'œuvre, pour que celle-ci prenne toute sa valeur d'art réellement senti. Les erreurs de ce genre sont particulièrement fréquentes dans les anciennes formes de danses, sur le caractère desquels le compositeur n'est pas suffisamment informé et dont il a choisi les noms,... parce qu'il faut bien qu'un morceau de musique ait un titre ! Il en va de même pour les dénominations telles que *capriccio*, nocturne, romance, ballade, etc., dont la signification est sanctionnée par l'usage, bien qu'il ne s'agisse point de formes nettement déterminées.

Si l'on fait abstraction de ces erreurs compréhensibles, mais non pas absolument excusables, *chaque œuvre musicale devra être jugée en elle-même*. Pour peu que l'auteur soit un artiste véritable, son œuvre sera toujours l'expression sincère de sentiments personnels. L'analyse de ces derniers peut bien avoir un certain charme, ou une valeur pédagogique ; elle ne se fera jamais sous la responsabilité du compositeur, mais incombera exclusivement à l'interprète. On a cherché, pour les « Romances sans paroles » de Mendelssohn, par exemple, une série de poèmes exprimant l'état d'âme que suscite chacun des morceaux ; il est bien entendu que, si la correspondance n'est pas toujours exacte, la faute n'en est

point imputable à Mendelssohn. Ainsi, tant qu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste, de bonne musique, réellement inspirée, la vérité de l'expression en est un attribut tout naturel et sous-entendu. Nous ne craignons même pas d'affirmer que la musique ne peut mentir. Toutefois le compositeur peut involontairement sortir de la situation, ou froisser l'auditeur par la juxtaposition d'éléments disparates. L'analyse technique ne manquera pas alors de déterminer la cause du déplaisir (manque de conséquence dans le travail thématique, enchaînements harmoniques illogiques, etc.), sans que l'on soit fondé pour cela à ramener à des concepts le contenu sentimental des éléments de l'œuvre.

Il faut bien se garder de méconnaître la liberté et l'indépendance que la musique pure a gagnées au cours d'une évolution qui en fit, sans aucune aide étrangère, l'expression pleinement satisfaisante de la vie de l'âme. Nous savons que la musique exprime nos sentiments les plus intimes, et les transmet à l'auditeur plus directement et plus parfaitement que tout autre art. Ne serait-ce pas singulièrement présomptueux de prétendre expliquer par des mots ce qu'elle *exprime*. Si des mots peuvent bien nous renseigner sur les objets ou sur les événements qui nous émeuvent et que la musique est incapable de désigner, ils ne pourront jamais atteindre la musique dans l'expression de l'émotion elle-même.

Comment une telle conception de la musique pure (qui ne porta jamais mieux son nom) peut-elle donc s'accorder avec l'origine vocale de toutes les valeurs esthétiques musicales? Vischer-Köstlin, lui, affirme bien[1] la plus grande concen-

1. *Æsthetik* III, 2. IV, p. 980.

tration, la plus complète subjectivité de la musique vocale, opposée à la musique instrumentale : « Chanter et jouer, dit-il, sont les expressions populaires et, en réalité, très exactes, qui correspondent aux deux genres de musique. La musique vocale chante : elle résulte de l'expression directe et spontanée d'un sentiment ; elle ne renferme et ne propose rien d'autre que cette manifestation immédiate du sentiment. Elle est donc tout à fait intime et subjective, car le sentiment, l'émotion profonde apparaît en elle avec toute la réalité et la spontanéité dont l'art fut jamais capable ; cette empreinte, cette explosion d'un sentiment sont précisément l'unique but de l'art vocal... l'*imagination, créatrice de forme, ne fait ici que procurer au sentiment la faculté de s'exprimer soi-même.* La musique instrumentale, par contre, joue : l'imagination sensitive se trouve ici en face d'un organe dont elle a découvert la faculté sonore, ou auquel elle a conféré cette faculté par une intervention mécanique consciente. L'homme donne à cet organe sonore une impulsion, et s'il est possible aussi (!) qu'il y soit engagé par le sentiment qui tend à s'exprimer dans le langage des sons, ce sentiment n'apparaît point d'une manière aussi immédiate, aussi spontanée que dans le chant. Le mécanisme ne suit pas d'aussi près le sentiment intérieur, il ne l'enveloppe pas comme la voix. Quelque chose de la spontanéité et de la profondeur de l'expression se perd, par le fait de la transmission mécanique des sensations musicales, d'autant plus que la masse de l'organe sonore offre une résistance appréciable. Enfin cet organe est toujours une entité qui produit tout d'abord non pas le son de l'homme, mais le sien propre (!) ; il ne peut y avoir ainsi que reproduction, non plus expression directe de l'état d'âme dans lequel le sujet se trouve. Il faut remarquer également que l'instrumentiste n'est

pas plongé lui-même dans le son qu'il produit, il ne fait pas corps avec lui ; il le considère comme un objet, hors de soi. Il ne se comporte donc pas comme un producteur (!) immédiat, mais plutôt comme un penseur ou un observateur. Les sons de l'instrument lui apparaissent détachés de sa propre subjectivité, en tant que figures ou images dont l'imagination peut — outre qu'elle les produit — observer la forme et poursuivre le mouvement avec la plus grande liberté. Et c'est précisément parce qu'il s'agit de figures ou d'images que cette poursuite offre un intérêt spécifique... En un mot, le but n'est pas tant ici l'expression du sentiment que l'éveil de l'imagination. »

Les erreurs d'un tel raisonnement sont faciles à signaler. En premier lieu, le chant, pour autant qu'il ne s'agit pas uniquement du cri de joie ou de douleur, suppose, aussi bien que la musique instrumentale, une structure artistique et une activité de l'imagination créatrice. Ensuite, Vischer-Köstlin se représente le compositeur chantant ou jouant lui-même, ce qui cesse d'être matériellement exact aussitôt que, dépassant le domaine de la monodie non accompagnée, on songe à la musique vocale polyphonique ou à la musique de chambre et d'orchestre. La résistance organique qui s'oppose à la réalisation des intentions du compositeur est peut-être encore plus grande dans le style vocal que dans le style instrumental. Enfin, tout instrumentiste convaincu ne manquera pas de protester contre cette prétention qu'il ne se plongerait pas dans la sonorité créée par lui, et qu'il n'en serait pas l'auteur direct.

La définition de Vischer-Köstlin n'en est pas moins dictée par cette conviction assurément juste, que la musique vocale est à la fois la plus ancienne et la plus naturelle, tandis que

seul un art très avancé, absolument maître de ses ressources, pouvait songer à s'émanciper du mot et, par conséquent, remplacer la voix par des instruments. Vischer reconnaît fort bien que la musique délivrée des liens de la voix humaine, atteint une liberté d'allures et une richesse de procédés incomparables. « La musique vocale, dit notre auteur, est moins riche de formes, elle se prête à l'expression directe des sentiments. La musique instrumentale, par contre, tant par la diversité et la particularité des organes dont elle dispose que *par la liberté avec laquelle elle en use, est à même de fournir les œuvres les plus diverses, les plus nuancées et les plus vivantes ;* elle permet la représentation objective de pensées musicales, au delà de la simple expression des sentiments. »

Maintenons notre affirmation première d'après laquelle toute musique dont le but n'est pas de représenter quelque objet, est, en premier lieu, l'expression absolument subjective de sentiments et, en second lieu, une création d'art. Nous en arrivons alors à une conclusion opposée à celle de Vischer-Köstlin, car la musique instrumentale pure est subjective à un bien plus haut degré que la musique vocale. N'oublions pas, en effet, qu'on ne peut admettre l'existence d'une musique vocale sans paroles ; du moins chacun a-t-il la sensation que le chant sans paroles est d'essence instrumentale. Le fait qu'en dernier ressort le mot disparaît de nouveau devant l'expression purement sonore du sentiment — car le mot est déjà une formule conventionnelle — nous guidera à travers le labyrinthe des contrastes, et nous conduira, du cri spontané de joie ou de douleur, aux formes les plus élevées de la musique instrumentale.

L'union du son et de la parole est une étape aussi longue

qu'indispensable, dans l'évolution graduelle des procédés de l'expression musicale. Or, comme le langage est inséparable de la phonation, on peut se représenter, théoriquement du moins, un état primitif dans lequel chant et langage n'auraient été qu'une seule et même chose[1]. Quoi qu'il en soit, langage et musique ont deux éléments communs, à la fois constants et de la plus haute importance : la cadence sonore et le rythme. On ne s'étonnera pas d'apprendre que le langage ordinaire de la conversation, aussi bien que le langage amplifié de la déclamation observent involontairement un rythme régulier, analogue à celui de la musique. Bien plus, il s'agit au fond, dans les deux cas, des mêmes unités de temps, maintenues d'accent à accent, de césure à césure, et l'on n'en sera point surpris, si l'on considère comme juste notre définition du rythme[2]. Mais le langage, même lorsqu'il n'est que simple prose, va bien au delà de cet arrangement de syllabes plus ou moins nombreuses (suivant que l'on parle plus vite ou plus lentement) dans des espaces de temps à peu près égaux; il différencie constamment — dans les idiomes germains plus encore que dans les latins — les valeurs métriques (forte et faible) des syllabes isolées, même dans le mouvement le plus rapide. Ces valeurs métriques, accents divers et défaut d'accent, sont des qualités inhérentes au mot, des éléments constitutifs de sa signification, au même titre ou à peu près au même titre que les sonorités successives dont il se compose. L'élément phonétique proprement dit, la cadence ou, si l'on préfère, le changement d'intonation, paraît obéir, du moins dans les langues actuelles, à des règles moins

1. Cf. H. Riemann, *Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrythmus?* (Vierteljahresschrift f. M.-W. II p. 288 et suiv.)

2. V. p. 161 et suiv.

fixes. Cependant, en dépit de son caractère variable, il offre naturellement une valeur musicale plus considérable encore que l'élément métrique [1].

De cette immanence d'éléments rythmiques et phonétiques dans le langage, et surtout dans la poésie, qui les ordonne artistiquement, il résulte en premier lieu pour la musique qui, sous forme de chant, s'unit au langage, une série de caractères déterminés. Autrement dit, le revêtement musical d'un texte n'est pas une création absolument libre; il est soumis à certaines conditions que lui imposent les éléments musicaux du langage. S'il est vrai que, conformément au besoin que tout homme éprouve d'exprimer ses sentiments, le chant s'efforce de rendre à sa façon, c'est-à-dire par la musique seule, le contenu des paroles, il ne peut cependant pas agir avec une liberté absolue, car il doit respecter la prosodie du texte. Poète et chanteur étaient bien, autrefois, une seule et même personne; les deux formes d'expression du sentiment découlaient simultanément d'une même source. Néanmoins la possibilité d'un conflit des deux procédés s'imposait déjà, ou, pour le moins, l'influence de l'un sur l'autre, et la restriction de leur liberté réciproque. Mais plus tard et de nos jours encore, où il est exceptionnel de trouver le poète et le compositeur réunis en une seule personne, et où, même lorsque ce serait le cas, le poète prépare en quelque sorte le travail du musicien, la question se présente avec une acuité plus grande encore. Elle se dédouble même. Il s'agit de savoir en premier lieu, si les deux formes expressives s'allient bien réellement, sans froisser notre sensibilité esthétique et

1. Zimmermann, dans son *Æsthetik* (II, p. 339), affirme la prépondérance de l'élément phonétique dans les langues latines de l'Europe méridionale, par opposition aux langues anglo-saxonnes de l'Europe septentrionale.

sans avoir à souffrir l'une de l'autre, en second lieu si la musique exprime vraiment ce que la poésie décrit au moyen des mots? Le problème ne consiste donc plus seulement dans la correction de la *prosodie*, mais encore dans l'*expression adéquate du sens même de la phrase*. La *caractéristique* prend la place de la simple *vérité*, comme une propriété nouvelle de l'expression musicale. Sans nous laisser entraîner à de lointaines digressions historiques, nous devons cependant constater brièvement que le libre développement des formes musicales pures a trouvé longtemps un obstacle très grand dans cet asservissement de la musique à la parole. Toutefois la musique de l'antiquité classique semble avoir déjà découvert la voie qui conduit de la mélodie strictement syllabique (avec un ou, au plus, deux ou trois sons par syllabe) à la mélodie enrichie d'ornements divers. Qu'est-ce donc, si ce n'est l'apparition première de la musique pure, la tendance de l'expression musicale d'aller au delà des limites tracées par le texte littéraire? Qu'il s'agisse des chants ecclésiastiques chrétiens des premiers siècles du moyen âge (pour autant du moins qu'ils ne sont pas d'origine grecque ou hébraïque), ou, plus tard, des mélodies des troubadours, des trouvères et des *Minnesänger*, nous rencontrons partout ce désir d'amplification de la mélodie par l'ornementation des lignes essentielles que fournit la cadence du texte lui-même. Et même les chants des virtuoses de l'antiquité nous sont décrits comme tels.

Jusqu'à l'apparition de la notation proportionnelle (au XIIe siècle), le rythme du texte domine celui de la mélodie à tel point que l'on s'abstient de noter le rythme musical. On peut même dire que ce rapport d'*identité absolue des deux rythmes, poétique et musical*, se maintint dans la monodie,

tant profane que religieuse, jusque vers la fin du moyen âge[1].

L'invention de la notation proportionnelle, c'est-à-dire l'indication des durées relatives des sons par la forme des notes ouvre une ère nouvelle et décisive dans l'histoire des procédés de l'expression musicale. En effet, cette notation est le signe extérieur de la première *émancipation du rythme musical;* presque délivré des liens qui l'unissaient à la poésie, voire même à l'accentuation du mot, celui-ci marque le début de l'évolution de la musique comme art spécial, de la musique pure. Du moins le lien de ces deux sortes de rythme devient-il toujours plus lâche, en sorte qu'au xve siècle déjà les parties des messes polyphoniques dont le texte est peu abondant (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus*) reçoivent un revêtement musical très développé, presque entièrement indépendant de la déclamation du texte, et basé sur des principes purement musicaux. Si, dans ce cas, la possibilité d'une déclamation défectueuse disparaît à peu près (!), il est, par contre, d'autant plus nécessaire que les sentiments déterminés par le texte soient clairement exprimés par les formules musicales; ce sera, dans le *Kyrie*, la prière du pécheur repentant, dans le *Sanctus* le joyeux chant de louanges, dans le *Benedictus* l'adoration mystique. On comprend l'importance de cette transition historique, de cette préparation graduelle de la musique à la faculté d'exprimer les divers mouvements de l'âme, sans le secours d'aucun texte. Et, en effet, voici venir le temps où les instruments ne seront plus seulement utilisés pour soutenir et renforcer les voix, mais où ils les remplaceront par moments, ou d'une manière continue. Une

1. Cf. P. Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift* (1896) et H. Riemann, *Die Melodik der Minnesænger* (Musikalisches Wochenblatt 1897).

quantité d'œuvres profanes et même religieuses du XVIe siècle portent cette indication, en sous-titre : « A chanter ou à jouer sur toutes sortes d'instruments. »

On a coutume de dire que la musique instrumentale trahit nettement, à ses débuts, vers 1600, son origine vocale. Il serait plus juste, me semble-t-il, de dire que *la polyphonie vocale des Néerlandais est déjà instrumentale*, à un très haut degré, et qu'elle n'est en somme vocale que pour autant qu'elle est réellement exécutée par des voix. Nous nous laissons aujourd'hui facilement induire en erreur par les durées apparemment très longues des formes de notes qui étaient alors seules en usage (les blanches et les noires étaient généralement les valeurs les plus brèves). Mais lorsque, au XVIIe siècle, ce furent les organistes et les *maestri al cembalo* qui déployèrent l'activité créatrice presque monopolisée jusqu'alors par les chantres et les maîtres de chapelle, on vit surgir tout à coup, dans la notation proportionnelle, les valeurs des tablatures familières aux organistes. Les doubles et les triples croches sont à l'ordre du jour, et les grandes valeurs d'autrefois disparaissent presque entièrement; en sorte que l'apparence d'une figuration plus vive se manifeste, même lorsque l'œuvre est encore toute conçue dans le style ancien.

La polyphonie des Néerlandais et des Italiens, au XVIe siècle, s'était éloignée beaucoup des formes résultant de l'union de la parole et du son; elle avait réalisé les principes d'une structure purement musicale, c'est-à-dire instrumentale. L'opposition qui s'éleva contre celle-ci en est la preuve la meilleure. La lutte déclarée au contrepoint, par l'adoption d'un style nouveau, remontant aux procédés antiques de la composition, n'est qu'une *réaction en faveur de l'accentuation stricte du texte, accentuation considérée comme le facteur premier,*

l'élément originel de la mélodie, une réaction qui réduisit la part de la musique dans le chant, dans une mesure telle qu'on ne l'avait probablement jamais expérimentée jusqu'alors (!). Le *récitatif* que l'on avait ainsi trouvé ne se différencie du discours simplement parlé que par la fixation des degrés de la gamme sur lesquels le texte est déclamé; il renonce à toute expression musicale du sentiment, parallèle à celle du langage, et se présente comme une forme réellement nouvelle de musique vocale, prenant place à côté de celle qui existait déjà auparavant. La nouvelle espèce de monodie diffère de l'ancienne non seulement par une très grande atténuation, ou même une suppression de la mélodie proprement dite, mais encore par un accompagnement instrumental sous forme d'accords (basse chiffrée), tout à fait inconnu des anciens. Comme il fallait s'y attendre, la réforme manqua totalement son but, en ce sens qu'elle discrédita en partie seulement la polyphonie, mais ne parvint pas à s'opposer à l'enrichissement purement musical de la mélodie. On eut alors, côte à côte, toute une série de styles divers de musique vocale, puis leur imitation de plus en plus différenciée des modèles, dans le domaine instrumental. Voici tout d'abord le style vocal polyphonique (*alla Palestrina*), cultivé par les conservateurs, puis le style du récitatif qui contraste le plus fortement avec le précédent, puis le style purement musical dans lequel mélodie et ornements ont libre cours (airs à fioritures) et qui, comme le récitatif, n'était soutenu au début que par de simples accords plaqués; voici enfin le style concertant issu, à cette même époque (concertos d'église de Viadana), du redoublement et de l'augmentation numérique des parties mélodiques. Et encore faut-il ajouter à cela les équivalents de ces styles, dans le domaine instru-

mental pur, à la seule exception du récitatif! L'imitation du récitatif par la musique instrumentale n'a guère fait son apparition que dans le cours du XVIIIe siècle. Il va de soi, du reste, que le récitatif instrumental est au fond une monstruosité, sorte de musique vocale feinte qui se démène comme si elle renonçait à une forme mélodique indépendante, pour faire ressortir plus nettement les accents de mots imaginaires!

Il n'y a pas beaucoup à raisonner, au point de vue esthétique, sur le récitatif. Depuis sa création théorique par les fondateurs florentins de l'opéra, sa technique s'est transformée, elle s'est développée librement, se rapprochant de plus en plus de la cadence réelle du langage, mais utilisant naturellement des intervalles musicaux d'autant plus grands que le sentiment exprimé par le texte est plus puissant. Il n'y a rien là que de très naturel, si l'on songe à la quantité exorbitante des ouvrages scéniques qui, de 1625 à 1750 surtout, excitèrent la verve des compositeurs et l'intérêt du public. La clarté du système tonal, l'enchaînement toujours plus libre et plus parfait des harmonies, donnèrent au compositeur la faculté d'abandonner les formules tonales strictes de la mélodie proprement dite. L'illusion du naturel, de la simplicité du discours devient plus complète, en dépit de la complication croissante des procédés artistiques utilisés. Certes les anciens compositeurs d'opéras se sont appliqués déjà à donner au récitatif une forme aussi semblable que possible à celle du langage parlé; si leurs tentatives sont restées le plus souvent froides et gauches, c'est qu'ils ne disposaient pas encore du système enharmonique-chromatique d'origine plus récente.

Ce qui frappe de prime abord dans le récitatif, c'est le retour à l'accentuation stricte du mot, avec le désir rarement

réalisé, du reste, de supprimer toute structure métrique. La progression tantôt lente, tantôt rapide, du discours, permet d'éviter, en apparence du moins, la formation de mesures ou de périodes, et donne naissance à une sorte de *prose musicale*. Mais comme le récitatif ne peut se passer des degrés fixes du système musical, l'expression musicale proprement dite s'offre à lui tout naturellement et d'autant plus que l'harmonisation donne à chaque son une qualité harmonique. Majeur et mineur, sauts et marches diatoniques, simples progressions à travers l'accord ou la gamme tonale et progressions artificielles grâce à l'emploi de sons dissonants, — autant d'éléments qui permettent de rechercher dans le récitatif, jusqu'à un certain point du moins, la caractérisque. — La description musicale proprement dite n'en est même pas exclue, mais il ne s'agit naturellement que de la *description du mot*, lorsque, par exemple, « il s'élève » est illustré par un intervalle ascendant, et « il tombe » par un intervalle descendant. Si l'abus de tels procédés de description musicale devient facilement ridicule, l'usage modéré s'en impose. On peut même dire que, dans certains cas où la simple déclamation appelle déjà ces procédés, ce serait une erreur que d'y renoncer dans le récitatif musical (tel, précisément, le cas de « il s'élève » et « il tombe »).

L'histoire du *style imitatif* nous révèle tout particulièrement la mesure dans laquelle la musique vocale a contribué à l'élaboration des procédés d'expression de la musique pure. Lorsque l'écriture polyphonique passa de l'exécution simultanée d'un même texte à l'entrée successive des différentes voix chantant les mêmes paroles, elle trouva d'un seul coup le plus important, l'imitation, et elle le poussa même, à l'occasion (au XVIIIe siècle déjà), jusqu'à la forme du canon.

En effet, si l'on admet que la mélodie soit inspirée par l'accentuation normale du texte, rien n'est plus naturel que de reprendre, pour les mêmes paroles, une mélodie identique ou, autant que possible, analogue à la première. Il est certain que, d'une manière générale, la technique de l'écriture polyphonique s'oppose à la continuation de l'imitation stricte; c'est pourquoi les compositeurs de nos jours, comme aux premiers temps du style imitatif, se contentent de l'imitation stricte, au début des principales subdivisions du texte. Chacune de celles-ci engage le compositeur à introduire un motif nouveau qui est imité à son tour, lorsque les différentes voix s'emparent des paroles nouvelles. Cette forme, parfaitement justifiée au point de vue vocal, est donc, à ses débuts, très éloignée du style instrumental; elle n'en est pas moins, dans ce domaine-ci, l'une des formes les plus anciennes dont on ait conservé la trace (*ricercar*). Il était réservé à l'art instrumental d'abandonner l'introduction fréquente de nouveaux motifs, que nécessitaient seules les paroles nouvelles, et de remplacer le morcellement d'une série d'imitations de différents motifs par le développement conséquent d'un ou deux motifs seulement. La forme de la *fugue* ainsi trouvée ne passa que plus tard, de nouveau, de la pratique instrumentale à la pratique vocale; mais elle en arriva même à renier les principes de son origine, en tolérant la disposition de textes différents sous un même motif musical. Le développement libre d'une mélodie isolée par des imitations successives remonte à cette même origine vocale, alors que, au début du XVIIe siècle déjà, les premiers compositeurs de *sonates* pour un instrument solo (violon, cornetto) avec accompagnement de basse chiffrée, adoptèrent ce procédé. A défaut d'autre point d'appui solide, les musiciens d'alors avaient pris comme

modèle le passage d'un thème à travers plusieurs voix, mais ils confiaient cette sorte de fugue à un seul instrument. Le travail thématique en grand remplace du moins peu à peu le va-et-vient presque informe des passages en gammes et en arpèges.

On peut presque dire que l'écriture en imitations s'imposa par force aux compositeurs, le jour où ils entreprirent de mettre en musique à plusieurs voix des textes en prose (messe, motet). Et comme ces textes ne présentaient aucune structure rythmique déterminée sur laquelle la musique aurait pu s'appuyer, celle-ci dut intervenir directement dans la création d'une forme indépendante. La question était autre, lorsqu'il s'agissait de textes métriques ou même rimés, la musique trouvant en eux un fondement plus ou moins parfait sans doute, mais sur lequel elle n'avait qu'à édifier. Le maintien d'une même espèce de strophe a pour conséquence naturelle le maintien d'une même mélodie. Les poèmes rimés montrent comme du doigt le parallélisme des vers qui riment et la faculté d'utiliser, pour ces vers, des fragments mélodiques identiques ou analogues (transposés), ou encore modifiés d'une manière quelconque. De même que, dans les combinaisons précédentes, la cadence musicale s'adaptait à l'accentuation des mots, et que l'expression purement musicale provenait de l'assimilation au sens des paroles, de même ici nous nous trouvons en présence d'éléments formels importants que le texte dicte à la musique. Il va de soi que l'adaptation stricte de la musique à la structure des strophes poétiques empêche en une certaine mesure, l'expression musicale de pénétrer jusqu'au sens du mot ou même de la phrase. La composition strophique ne permet à la musique que d'exprimer le poème dans son ensemble, elle la libère au

plus haut degré de toute forme autre que celle qui résulte de principes purement musicaux. Ici encore, on le voit, la poésie sert cependant de guide à la technique musicale et participe activement à son développement. En effet, un art qui ne s'est pas encore essayé à créer soi-même, court avant tout le danger de rester à l'état amorphe et accepte tous les aides qui s'offrent à lui. Le mètre poétique et la rime sont bien, il est vrai, des procédés musicaux ; mais comme, en principe, il n'existe pas de musique pure, on comprend sans peine que la forme musicale se greffe sur ces éléments. J'ai cherché déjà précédemment[1] à établir le rapport qui existe entre un texte poétique et son revêtement musical, en montrant que le schème métrique (surtout par le fait de la rime) est le premier élément déterminant de la forme et fournit, par conséquent, un appui important, mais que ce schème concret, renfermant des accents « passionnels » en contradiction avec les accents métriques, apparaît notablement transformé au point de vue de la déclamation. La forme musicale reçoit ainsi des impulsions nouvelles et diverses que le lied strophique et populaire peut négliger, mais auxquelles le lied artistique s'adonne sans réserves.

Quant à l'*imitation des motifs de moindres dimensions*, imitation dont les formations thématiques, ainsi que nous l'avons vu, ne peuvent déjà guère se passer, il faut en chercher l'origine, non pas dans la musique vocale, mais dans la *danse*. Il est vrai qu'autrefois la danse était le plus souvent accompagnée de chant, à moins que l'on ne remonte jusqu'aux peuplades primitives qui ne réglaient leurs danses que par l'accentuation d'un rythme. Mais la danse elle-même, avec sa

1. *Katechismus der Gesangkomposition* (Leipzig, M. Hesse, 1891).

répétition continue de mouvements identiques qui se succèdent régulièrement et à intervalles rapprochés, appelle naturellement l'imitation musicale de motifs très courts. Le langage n'a sans doute jamais essayé autrement que dans le « pied métrique » de trouver un procédé analogue à celui des imitations très fragmentaires; la musique, par contre, a fait presque de tout temps un usage abondant des moyens dont elle disposait d'imiter une formule, sans la répéter servilement.

La danse est un geste (p. 94) et, comme tel, l'expression spontanée du sentiment, tout comme la musique ; rien de plus naturel, par conséquent, que de réunir les deux procédés d'expression. Si l'expression sonore du sentiment n'était pas, à l'origine, très éloignée de ce que nous appelons un art musical; si, au lieu d'être en réalité le résultat final d'une longue évolution, la musique pure avait existé dans toute sa plénitude, dès le début, — l'association du geste et de la musique n'aurait sans doute pas besoin du lien de la parole chantée. Loin de vouloir nous égarer dans des hypothèses, nous désirons constater seulement l'ancienneté de la danse chantée, et rappeler les preuves que Karl Bücher a données de l'existence du chant de travail rythmé. Or la danse n'est pas une manifestation si distincte du travail qu'on pourrait le croire. N'est-elle pas un effort vers le plaisir? Il paraît très vraisemblable que la poésie n'ait d'autre origine que l'influence du travail, accompagné de chant, sur le langage, et que les différents types de vers résultent des rythmes de travail et de danse. Il faudrait alors faire remonter à la danse une partie des éléments de la musique pure, dont le langage nous avait donné la clef, à savoir l'analogie de structure des fragments mélodiques parallèles, telle qu'elle résulte de la disposition des strophes et de la symétrie sonore des vers. En

outre, la danse éveille l'idée de l'imitation en petit, du développement motif par motif. On sait l'importance considérable de la danse dans l'évolution de la musique instrumentale. Au moment de l'émancipation de cette dernière (après 1600), une série de danses de caractères divers existaient côte à côte, danses dont l'allure provenait naturellement des mouvements exécutés par les danseurs. Simples ou compliqués, rapides ou lents, graves ou gracieux, langoureux ou agités, ces mouvements composaient dans leur ensemble la pavane, la gaillarde, la courante, la sarabande, la gigue. Mais le *tempo* ne saurait suffire à caractériser ces différents types de danses, puisque nous savons la possibilité d'une figuration rapide dans l'*adagio*, ou d'une progression en notes de longue durée dans l'*allegro*. Il faut donc avoir recours, dans ce but, à la collaboration de tous les facteurs de l'expression musicale. Le caractère imprimé à chaque danse par l'ensemble des gestes qui la constituent, ou mieux encore la formule pantomimique de chaque danse conduit forcément le compositeur à la recherche d'une forme d'expression musicale adéquate. La danse sert alors de guide à la structure musicale, dans la même mesure et avec la même assurance que la poésie. Les maîtres de composition du XVIIIe siècle insistent tous sur la valeur des différents types de danses, en tant qu'exercices d'écriture musicale. On perçoit de nouveau ici l'importance de la caractéristique musicale, dans l'accord entre l'expression effective de la musique et celle que lui impose son association avec la danse. Mais il va de soi qu'ici aussi le rythme et le tempo, voire même l'allure générale étant donnés, le déploiement de l'expression musicale sera restreint dans certaines limites. Ce que la danse exprime avec ses ressources modestes, la musique pourrait l'exprimer d'une manière beaucoup plus

riche et plus variée, si elle n'était tenue de respecter intégralement les procédés musicaux que la danse lui impose, dans l'association à laquelle elle s'est soumise.

On comprend donc la valeur éducatrice immense qu'il convient d'attribuer à cet enchaînement, durant des siècles, durant des milliers d'années, de l'expression musicale à la poésie. C'est une raison de plus pour affirmer que l'émancipation finale de la musique, sa libération, en tant que procédé indépendant d'expression des sentiments, n'est point un phénomène passager, mais qu'elle marque *le début d'une période nouvelle* dans laquelle l'art musical a atteint l'apogée de son développement jusqu'à ce jour. Il n'y aurait vraiment lieu, pour la musique, de se tourner de nouveau vers ses anciens guides, d'implorer leur secours, que s'il était prouvé qu'elle ne sait pas faire usage de sa liberté, qu'elle marche d'un pas mal assuré sur la voie ouverte devant elle. De telles suppositions seraient-elles possibles après un Haydn, un Mozart, un Beethoven?

C'est une tout autre question de savoir si, en continuant à s'allier aux autres arts, la musique pure ne parvient pas à enrichir ses ressources et à atteindre un but plus élevé. Et ç'en est une autre encore de rechercher si une association de deux ou trois arts énergiques (musique, poésie, représentation scénique), marchant en quelque sorte la main dans la main, ne peut pas produire des effets plus puissants, ou simplement aussi puissants, que la musique seule, ou enfin des effets autres, d'une valeur esthétique réelle. Il s'agissait pour moi de prouver tout d'abord que la musique instrumentale pure a secoué les liens qui l'unissaient à la poésie et à la danse, qu'elle est parvenue de la sorte à la liberté complète dans le déploiement de ses ressources, et que, pour cette raison

même; elle occupe parmi les différentes catégories de musique le degré le plus élevé. J'espère avoir réussi à faire cette preuve. Et il semble même résulter de nos constatations diverses la certitude absolue qu'aucun autre art n'atteint, même de loin, cette faculté propre à la musique — *à la musique pure* — d'exprimer les destinées de notre être intime.

Ceux qui nient la possibilité d'une évolution ultérieure de la musique pure, ou la valeur de son existence indépendante, partent de cette conception fausse et suffisamment réfutée, que l'expression et la caractéristique sont choses identiques. « Toute musique qui ne doit pas représenter une idée déterminée n'a aucune raison d'être. » Voilà qui est plus juste en sa forme qu'en son intention. Car les auteurs de cette affirmation veulent prétendre que le compositeur doit représenter musicalement un objet déterminé, qu'il doit établir un programme pour son œuvre musicale, et que ce programme doit pouvoir s'exprimer par des mots. Or ceci est faux. Nous avons bien nous-même insisté constamment sur la nécessité, pour l'œuvre d'art, d'exprimer un mouvement de l'âme. Mais ce qu'il y a d'injustifié, c'est d'exiger que ce mouvement se puisse exprimer par des mots, qu'il soit définissable comme un concept; et cette exigence est injustifiée, parce que le pouvoir expressif de la musique est de beaucoup supérieur à celui de la poésie. On ne saurait empêcher personne d'exprimer pour soi, en termes concrets d'un ordre quelconque, les sentiments que renferme, par exemple, le premier mouvement de la neuvième symphonie de Beethoven; on pourra peut-être s'approcher de la vérité jusqu'à un certain point, grâce aux analogies que la musique offrira avec celle des œuvres dans lesquelles elle s'allie à la parole pour l'inter-

préter ; enfin, il ne faudrait pas méconnaître la valeur éducatrice de certains essais d'analyse esthétique des grandes œuvres d'art. Mais ce que nous refuserons toujours d'admettre, c'est que l'analyse verbale même la plus explicite puisse exprimer dans sa totalité le contenu de l'œuvre. Toute tentative de formuler par des mots l'expression musicale doit forcément ramener des éléments généraux, universels, à une forme bornée et concrète, et, d'autre part, favoriser la dissolution d'éléments précis et concrets en un état amorphe et insaisissable. C'est pourquoi *la musique descriptive*, qui tend à exprimer un objet spécialement désigné par le programme, ne peut prétendre qu'elle assigne à l'œuvre d'art un but plus élevé. La musique écrite dans cette intention exprimera toujours plus qu'elle ne doit, sans réaliser pleinement, d'autre part, le but qu'elle se propose ; elle dépassera les limites du programme, en dépit du compositeur, et y laissera cependant des vides. Son rôle ne sera jamais qu'analogue à celui qu'elle joue en s'associant effectivement à la poésie, dans le lied ou l'opéra ; en effet, tandis qu'elle généralise ici l'élément concret que lui fournit le poème ou la scène, elle s'efforce dans l'autre cas de représenter elle-même cet élément, en le continuant, ce dont elle est absolument incapable.

Depuis que la musique a pris conscience d'elle-même et qu'elle s'est créée des formes d'expression personnelles, son rôle a changé dans l'ensemble des arts auxquels elle s'allie, et tout d'abord elle s'est divisée en deux éléments distincts : le *chant* et l'*accompagnement instrumental*. En tant que chant, elle est naturellement, après comme avant, l'expression musicale des sentiments que renferme le texte ; en tant qu'accompagnement, par contre, elle sert aux fins les plus diverses. Qu'il s'agisse donc de lied ou d'opéra, d'oratorio,

de cantate ou de toute autre forme vocale avec accompagnement instrumental, la musique participe, pour le moins, de deux manières différentes à l'élaboration de l'œuvre d'art. Mais toute parole, c'est-à-dire toute musique vocale n'est pas dans les œuvres musicales dramatiques, comme dans la composition religieuse ou dans le lied, l'expression directe des sentiments du compositeur ; elle est bien plutôt l'expression des sentiments de tel ou tel personnage du drame. Il faut donc ajouter aux exigences d'une expression musicale adéquate, d'une déclamation correcte du texte, celle d'une *caractéristique vraie et conséquente* des personnages en question. Les mêmes mots ont un sens très différent, une valeur tout autre, suivant le caractère du personnage dans la bouche duquel ils sont placés, et suivant la situation que ce personnage occupe dans l'ensemble de l'action. Il ne suffit pas de capacités musicales générales pour trouver ici, avec certitude, l'expression juste ; il faut en outre un sens critique affiné et un goût épuré. Enfin, le compositeur doit posséder cette faculté rare d'abstraction totale de sa propre individualité, et de pénétration dans le monde des pensées et des sentiments du personnage à créer. Il doit bien se garder de considérer le caractère en question comme s'il posait devant lui, tel un modèle pour ses peintres, car il se priverait ainsi de l'avantage de laisser agir la musique directement, d'après son essence même. Le compositeur — comme plus tard le chanteur, interprète du rôle qui lui est confié — aura donc pour premier devoir de *s'identifier avec le personnage dont il s'agit ;* c'est seulement alors qu'il s'exprimera avec vérité. Cette tâche qui n'est déjà point facile en soi, se complique et se diversifie dans les duos ou les morceaux d'ensemble, où différents personnages apparaissent l'un après l'autre ou

simultanément. On comprend aisément que le compositeur d'ouvrages scéniques doive avoir en soi toute l'étoffe d'un mime ; il en serait réduit autrement à la pure construction théorique, ou à l'imitation servile. Cependant il faut bien se rappeler que le caractère personnel du compositeur n'entre pas directement ici en ligne de compte. Seul le musicien qui n'a aucun talent de mime, et qui est incapable de sortir de soi-même, dessinera plus ou moins chaque personnage à la lumière de son propre tempérament ; mais alors, il prouve précisément qu'il n'est pas né dramaturge. Cette abstraction, par l'auteur, de sa propre personnalité ne s'impose guère dans le lied ou la ballade. Il faut cependant posséder une grande faculté d'assimilation, pour pouvoir s'adapter constamment à l'œuvre du poète, tantôt par l'élargissement de son horizon ou la tension énergique de sa volonté, tantôt au contraire par une tendance à la modération, à la douceur. Si cette faculté fait défaut, des poèmes de teneur absolument différente risquent d'avoir un revêtement musical uniforme. C'est ainsi que Mendelssohn et Schumann, entre autres, qui n'avaient ni l'un ni l'autre de talent dramatique, ne possédaient que d'une manière restreinte cette faculté d'accommodation de leur sensibilité à celle du poète, tandis que Schubert se trouvait en absolue communauté de sentiments avec le poète, aussi longtemps que l'œuvre de ce dernier excitait son imagination.

Jusqu'ici, et malgré la possibilité entrevue d'une caractéristique manquée, nous sommes restés dans le domaine de la musique considérée comme expression. Lorsqu'il s'agit de l'accompagnement instrumental du chant, la musique peut se borner au rôle de support harmonique ; elle ne fait alors que compléter par des procédés instrumentaux ce que la voix

exprime. Ailleurs, elle peut compenser la restriction que les paroles du chant apportent à son pouvoir expressif, en donnant à l'accompagnement une valeur indépendante, profonde et musicalement expressive ; elle sera libre alors de s'exprimer en tant que musique pure, marchant parallèlement avec la musique vocale qui interprète déjà le poème, ou du moins sa liberté ne sera entravée que par des obstacles techniques faciles à vaincre. Ici encore, la musique n'est certainement qu'expression. Mais l'accompagnement instrumental peut aussi « détailler », il peut, mieux que la mélodie vocale, pénétrer le sens spécial de chaque mot et se faire ainsi descriptif ; il peut imiter, par exemple, le bruissement du vent dans les feuilles, le mugissement des flots, les roulements du tonnerre ou les éclats de la foudre ; ou encore s'émanciper totalement des mots de la partie vocale et compléter (dans l'opéra) la décoration et la mise en scène, ou les remplacer, dans le lied, l'oratorio, la cantate. Bien plus, il peut dépeindre musicalement une scène qui se passe pendant que le chanteur exprime tel ou tel sentiment ; ce sera, par exemple, le pas cadencé d'une troupe qui s'avance, ou les plaintes d'un blessé, ou bien ce sera l'aspiration d'une prière instante que le personnage représenté par la partie vocale refuse d'entendre, etc., etc. Dans tous ces derniers cas, la partie d'accompagnement entre directement en conflit avec la partie vocale, soit qu'elle déploie sa faculté d'imiter ce qui est audible ou visible, soit que, comme dans notre dernier exemple, le sentiment exprimé directement par elle se trouve en opposition avec celui qu'affirme la partie de chant. Mais, de toutes façons, la connaissance de la situation que révèlent la scène et les paroles chantées devient une condition essentielle pour la compréhension de cet emploi simultané d'élé-

ments musicaux hétérogènes. A défaut de cette condition, le danger de grossière méprise serait tel qu'on se gardera bien de risquer ces combinaisons. Et si, malgré tout, le compositeur le fait, il agit uniquement sous sa propre responsabilité.

Nous venons d'indiquer ici, en son aspect extérieur du moins, la valeur de la *musique* dite *descriptive* ou *à programme*. Tant que le compositeur ne réclame que la compréhension des grandes lignes d'une caractéristique générale dont le programme fournit la clef — qu'il s'agisse d'un état d'âme ou d'une action que représentent certains procédés de musique descriptive, — l'auditeur le suivra sans peine, et l'œuvre sera par conséquent justifiée. Mais pour peu qu'il se laisse entraîner à trop de détails, et qu'il suscite le danger de prendre pour expression de sentiments ce qui est simple représentation ou *vice versa*, son but sera manqué et l'impression prévue ne se produira pas. C'est pourquoi nous pouvons souscrire des deux mains à cette opinion que Franz Liszt formule, dans son étude sur la symphonie d' « Harold en Italie », de Berlioz : « Le programme n'a pas d'autre but que d'indiquer, en quelque sorte, le ressort intellectuel de l'œuvre, et de préparer aux idées et aux sentiments que le compositeur s'est efforcé de personnifier en celle-ci. *Il est oiseux, enfantin et, le plus souvent, faux d'établir un programme après coup, et de vouloir expliquer le contenu d'une œuvre instrumentale, car dans ce cas le mot détruirait* (!) *tout charme, profanerait les sentiments et briserait les fibres ténues de l'âme qui se révèle sous cette forme, précisément parce qu'elle ne peut pas s'exprimer par le moyen de mots, d'images ou de concepts.* D'autre part, il va de soi que le maître est maître de son œuvre, qu'il peut l'avoir conçue sous l'influence d'impressions précises dont il peut désirer

que l'auditeur ait pleine conscience. *Le musicien poète*, je veux dire l'auteur de poèmes symphoniques, *se donne comme tâche de rendre clairement une image dont l'empreinte est claire dans son esprit, une série d'états d'âme dont il a conscience avec une précision et une sûreté absolues. De quel droit lui interdirions-nous l'usage d'un programme, pour faciliter la compréhension parfaite de son œuvre ?* »

Certes il faut admettre le bien fondé de ce désir d'être compris coûte que coûte. Mais, en supposant même que le procédé proposé réussisse tout à fait, ce ne sera point une raison pour considérer la musique qui fait usage de ses ressources dans un sens dérivé comme supérieure à celle qui se meut dans la sphère de sa destination propre, et *ne veut rien représenter d'autre que ce qu'elle est en soi et par soi.*

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER. — L'Esthétique	1
CHAPITRE II. — L'Art	7
CHAPITRE III. — La Musique	20
CHAPITRE IV. — L'Intonation du son	30
CHAPITRE V. — Le Timbre	59
CHAPITRE VI. — Dynamique et Agogique	75
CHAPITRE VII. — Les sources de l'Art	93
CHAPITRE VIII. — Échelle tonale. Harmonie	101
CHAPITRE IX. — Dissonance. Progressions interdites	129
CHAPITRE X. — La Tonalité	142
CHAPITRE XI — Le Rythme	161
CHAPITRE XII. — Le Motif	186
CHAPITRE XIII. — L'Imitation	205
CHAPITRE XIV. — Contraste. Conflit	227
CHAPITRE XV. — Caractéristique musicale et musique descriptive	245

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-8, brochés, à 3 fr. 75, 5 fr., 7 fr. 50 et 10 fr.

EXTRAIT DU CATALOGUE

STUART MILL. — **Mes mémoires**, 3e éd. 5 fr.
— **Système de logique**. 2 vol. 20 fr.
— **Essais sur la religion**, 2e éd. 5 fr.
HERBERT SPENCER. **Prem. principes**. 10e éd. 10 fr.
— **Principes de psychologie**. 2 vol. 20 fr.
— **Principes de biologie**. 5e édit. 2 vol. 20 fr.
— **Principes de sociologie**. 5 vol. 43 fr. 75
— **Essais sur le progrès**. 5e éd. 7 fr. 50
— **Essais de politique**. 4e éd. 7 fr. 50
— **Essais scientifiques**. 3e éd. 7 fr. 50
— **De l'éducation**. 10e ed. 5 fr.
— **Morale des diff. peuples**. 7 fr. 50
— **Justice**. 7 fr. 50
PAUL JANET. — **Causes finales**. 4e édit. 10 fr
— **Œuvres phil. de Leibniz**. 2e éd. 2 vol. 20 fr.
TH. RIBOT. — **Hérédité psychologique**. 7 fr. 50
— **La psychologie anglaise contemp**. 7 fr. 50
— **La psychologie allemande contemp**. 7 fr. 50
— **Psychologie des sentiments**. 5e ed. 7 fr. 50
— **L'Evolution des idées génér**. 2e éd. 5 fr.
— **L'imagination créatrice**. 2e éd. 5 fr.
— **La logique des sentiments**. 3 fr. 75
A. FOUILLÉE. — **Liberté et déterminisme**. 7 fr. 50
— **Systèmes de morale contemporains**. 7 fr. 50
— **Morale, art et religion**. d'ap. Guyau. 3 fr. 75
— **L'avenir de la métaphysique**. 2e ed. 5 fr.
— **L'évolut. des idées-forces**. 2e éd. 7 fr. 50
— **Psychologie des idées-forces**. 2 vol. 15 fr.
— **Tempérament et Caractère**. 2e éd. 7 fr. 50
— **Le mouvement positiviste**. 2e éd. 7 fr. 50
— **Le mouvement idéaliste**. 2e éd. 7 fr. 50
— **Psychologie du peuple français**. 7 fr. 50
— **La France au point de vue moral**. 7 fr. 50
— **Esquisse psych. des peuples europ**. 10 fr.
— **Nietzsche et l'immoralisme**. 5 fr.
— **Le moralisme de Kant**. 7 fr. 50
— **E.ém. sociol. de la morale**. 7 fr. 50
BAIN. — **Logique déd. et ind**. 2 vol. 20 fr.
— **Les sens et l'intelligence**. 3e édit. 10 fr.
— **Les émotions et la volonté**. 10 fr.
— **L'esprit et le corps**. 4e édit. 6 fr.
— **La science de l'éducation**. 6e édit. 6 fr.
LIARD. — **Descartes**. 2e edit. 5 fr.
— **Science positive et métaph**. 5e éd. 7 fr. 50
GUYAU. — **Morale anglaise contemp**. 5e ed. 7 fr. 50
— **Probl. de l'esthétique cont**. 3e éd. 7 fr. 50
— **Morale sans obligation ni sanction**. 5 fr.
— **L'art au point de vue sociol**. 2e éd. 5 fr.
— **Hérédité et éducation**. 3e édit. 5 fr.
— **L'irréligion de l'avenir**. 5e édit. 7 fr. 50
H. MARION. — **Solidarité morale**. 6e éd. 5 fr.
SCHOPENHAUER. — **Sagesse dans la vie**. 5 fr.
— **Le monde comme volonté**. 3 vol. 22 fr. 50
JAMES SULLY. — **Le pessimisme**. 2e édit. 7 fr. 50
— **Etudes sur l'enfance**. 10 fr.
— **Essai sur le rire**. 7 fr. 50
GAROFALO. — **La criminologie**. 5e édit. 7 fr. 50
— **La superstition socialiste**. 5 fr.
P. SOURIAU. — **L'esthét. du mouvement**. 5 fr.
— **La beauté rationnelle**. 10 fr.
F. PAULHAN. — **L'activité mentale**. 10 fr.
— **Esprits logiques et esprits faux**. 7 fr. 50
— **Les caractères**. 2e éd. 5 fr.
— **Les mensonges du caractère**. 5 fr.
PIERRE JANET. — **L'autom. psych**. 1e édit. 7 fr. 50
H. BERGSON. — **Matière et mémoire**. 3e éd. 5 fr.
— **Dônnées imméd. de la conscience**. 3 fr. 75
PILLON. — **L'année philos**. 1890 à 1904, chac 5 fr.
GURNEY, MYERS et PODMORE. — **Hallucinations télépathiques**. 4e édit. 7 fr. 50
L. PROAL. — **Le crime et la peine**. 3e éd. 10 fr.
— **La criminalité politique**. 5 fr.
— **Le crime et le suicide passionnels**. 10 fr.
COLLINS. — **Résumé de la phil. de Spencer**. 10 fr.
NOVICOW. — **Luttes entre sociétés hum**. 10 fr.
— **Les gaspillages des sociétés modernes**. 5 fr.
— **La justice et l'expansion de la vie**. 7 fr. 50
DURKHEIM. — **Division du travail social**. 7 fr. 50
— **Le suicide**, étude sociologique. 7 fr. 50
— **L'année sociolog**. Années 1896-97, 1897-98, 1898-99, 1899-1900, 1900-1901, chacune. 10 fr.
Années 1901-2, 1902-3, 1903-4. 12 fr. 50
J. PAYOT. — **Educ. de la volonté**. 24e éd. 10 fr.
— **La croyance**. 2e éd. 5 fr.
NORDAU (MAX). — **Dégénérescence**. 2 vol. 17 fr. 50
— **Les mensonges conventionnels**. 8e éd. 5 fr.
— **Vus du dehors**. 5 fr.
LÉVY-BRUHL. — **Philosophie de Jacobi**. 5 fr.
— **Philos. d'Aug. Comte**. 2e édit. 7 fr. 50
— **La morale et la science des mœurs**. 5 fr.
CRESSON. — **La morale de la raison théor**. 5 fr.
G. TARDE. — **La logique sociale**. 3e ed. 7 fr. 50
— **Les lois de l'imitation**. 4e éd. 7 fr 50
— **L'opposition universelle**. 7 fr. 50
— **L'opinion et la foule**. 2e édit. 5 fr.
— **Psychologie économique**. 2 vol. 15 50
FOUCAULT. — **La psychophysique**. 7 fr. 50
— **Le rêve**. 5 fr.
G. DE GREEF. — **Transform. social**. 2e ed. 7 fr. 50
— **La Sociologie économique**. 3 fr. 75
SÉAILLES. — **Essai sur le génie dans l'art**. 3e ed. 5 fr.
— **La philosophie de Renouvier**. 7 fr. 50
V. BROCHARD. — **De l'erreur**. 2e éd. 5 fr.
E. BOUTROUX. — **Etudes d'histoire de la philosophie**. 2e éd. 7 fr. 50
H. LICHTENBERGER. — **Richard Wagner**. 10 fr.
— **Henri Heine penseur**. 3 fr. 75
THOMAS. — **L'éduc. des sentiments**. 3e éd. 5 fr.
— **Pierre Leroux**. 5 fr.
G. LE BON. — **Psychol. du social**. 4e éd. 7 fr. 50
RAUH. — **La méthode dans la psych**. 5 fr.
— **L'expérience morale**. 3 fr. 75
LALANDE. — **Dissolution et évolution**. 7 fr. 50
BOUGLÉ. — **Les idées égalitaires**. 3 fr. 75
DUMAS. — **La tristesse et la joie**. 7 fr. 50
— **Psychol. de deux Messies positivistes**. 5 fr.
G. RENARD. — **La méthode scientifique de l'histoire littéraire**. 10 fr.
RENOUVIER. — **Dilemmes de la métaphys**. 5 fr.
— **Hist. et solut. des probl. métaphys**. 7 fr. 50
— **Le personnalisme**. 10 fr.
— **La doctrine de Kant**. 7 fr. 50
SIGHELE. — **La foule criminelle**. 2e éd. 5 fr.
SOLLIER. — **Le problème de la mémoire**. 3 fr. 75
— **Psychologie de l'idiot**. 2e éd. 5 fr.
— **Le mécanisme des émotions**. 5 fr.
HARTENBERG. — **Les timides et la timidité**. 5 fr.
LE DANTEC. — **L'unité dans l'être vivant**. 7 fr. 50
— **Les limites du connaissable**. 2e ed. 3 fr. 75
OSSIP-LOURIÉ. — **Philos. russe cont**. 2e éd. 5 fr.
— **Psychol. des romanciers russes** 7 fr. 50
LAPIE. — **Logique de la volonté**. 7 fr. 50
XAVIER LÉON. — **Philosophie de Fichte**. 10 fr.
OLDENBERG. — **La religion du Véda**. 10 fr.
— **Le Bouddha**. 2e éd. 7 fr. 50
WEBER. — **Vers le positivisme absolu par l'idéalisme**. 7 fr. 50
TARDIEU. — **L'ennui**. 5 fr.
GLEY — **Psychologie physiol. et pathol**. 5 fr.
SABATIER. — **Philosophie de l'effort**. 7 fr. 50
MAXWELL. — **Phénomènes psych**. 3e éd. 5 fr.
SAINT-PAUL. — **Le langage intérieur**. 5 fr.
LUBAC. — **Psychologie rationnelle**. 3 fr. 75
HALÉVY. — **Radical. philos**. 3 vol. 22 fr. 50
V. EGGER. — **La parole intérieure**. 2e édit. 5 fr.
PALANTE. — **Combat pour l'individu**. 3 fr. 75
FOURNIÈRE — **Théories socialistes**. 7 fr. 50
DAURIAC. — **L'esprit musical**. 5 fr.
LAUVRIÈRE. — **Edgar Poe**. 10 fr.
JACOBY. — **La sélection chez l'homme**. 10 fr.
RUYSSEN. — **Évolution du jugement**. 5 fr.
MYERS. — **La personnalité humaine**. 7 fr. 50
COSENTINI. — **La sociologie génétique**. 3 fr. 75
BAZAILLAS. — **La vie personnelle**. 5 fr.
HÉBERT. — **L'évolution de la foi catholique**. 5 fr.
SULLY PRUDHOMME. — **La vraie religion selon Pascal**. 7 fr. 50
ISAMBERT. — **Idées socialistes**. 7 fr. 50
FINOT. — **Le préjugé des races**. 2e éd. 7 fr. 50
E. FERRI. — **La sociologie criminelle**. 10 fr.
E.-BERNARD LEROY. — **Le langage**. 5 fr.
LANDRY. — **Morale rationnelle**. 5 fr.
HOFFDING. — **Philosophie moderne**. T. I. 10 fr.
RAGEOT. — **Le succès**. 3 fr. 75
LUQUET. — **Idées génér. de psychologie**. 5 fr.
BARDOUX. — **Psych. de l'Angleterre cont**. 7 fr. 50
LACOMBE. — **Individus et Soc. chez Taine**. 7.50
RIEMANN. — **L'estétique musicale**. 5 fr.

117-06. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 2-06.

DATE DUE

NOV 2 7 1979			
FEB 1 1 RECD			
SEP 2 4 1986			
AUG 0 6 RECD			
JAN 0 9 1992			
JAN - 9 RECD			
APR 1 2 1992			
REC'D APR 1 2 1992			

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00945 0852